معاصر اردو تنقید

مسائل و میلانات

مرتّب

پروفیسر شارب ردولوی

اردو اکادمی دہلی

معاصر اردو تنقید

مسائل و میلانات

مرتّب

پروفیسر شارب ردولوی

اردو اکادمی دہلی

سلسلہ مطبوعات اردو اکادمی دہلی نمبر ۷۵

MUAASIR URDU TANQUEED
MASAAIL-O-MAILANAT

Edited by
Prof. Sharib Radaulvi

Pub.by
URDU ACADEMY, DELHI
Prints
1994,2006,2014
Rs.[redacted]

ضابطہ

سنینِ اشاعت
۱۹۹۴،۲۰۰۶،۲۰۱۴ء
پچاس روپے
شوبی آفسیٹ پریس۔ 2818، گلی گڑھیا، کوچہ چیلان، دریا گنج، نئی دہلی۔ 110002
اردو اکادمی، دہلی، سی۔پی۔او۔ بلڈنگ، کشمیری گیٹ، دہلی ۱۱۰۰۰۶
ISBN: 81-7121-089-9

ترتیب

شخصیات :

حرفِ آغاز

دلی ہمیشہ ہندوستان کے دل کی دھڑکنوں کا محور و مرکز رہی ہے۔ اسی لیے عالم میں انتخاب اس شہر بے نظیر کی تاریخ و تہذیب، علم و فن اور زبان و ادب کو پورے ملک کی نمائندگی کا شرف حاصل ہے۔ آزاد ہندوستان کی یہ تاریخی راجدھانی بجا طور پر اردو زبان و ادب کی راجدھانی بھی کہی جاسکتی ہے۔ اسی کے گرد و نواح میں کھڑی بولی کے بطن سے زبانِ دہلوی یا اردو نے جنم لیا جو اپنی دھرتی کی سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشرتی ضرورتوں کے زیر سایہ نشو و نما پا کر اس عظیم تہذیب کی ترجمان بن گئی جسے ہم گنگا جمنی تہذیب کا نام دیتے ہیں اور جو ہماری زندہ و تابندہ تاریخی وراثت ہے۔

دلی کے ساتھ اردو زبان اور اردو ثقافت کے اسی قدیم اور اٹوٹ رشتے کے پیش نظر ۱۹۸۱ء میں دہلی اردو اکادمی کا قیام عمل میں آیا اور ایک چھوٹے سے دفتر سے اکادمی نے اپنی سرگرمیوں کا آغاز کیا۔ آج دہلی اردو اکادمی کا شمار اردو کے فعال ترین اداروں میں ہوتا ہے۔ اردو زبان و ادب اور اردو ثقافت کو فروغ دینے کے لیے اکادمی مسلسل جو کوششیں کر رہی ہے، انھیں نہ صرف دہلی بلکہ پورے ملک نیز بیرونی ممالک کے اردو حلقوں میں بھی کافی سراہا گیا ہے۔

اکادمی کے دستور العمل کی رو سے دہلی کے لیفٹننٹ گورنر پہلے اکادمی کے چیئرمین ہوتے تھے، دہلی میں منتخب حکومت کے قیام کے بعد اکادمی کے چیئرمین دہلی کے وزیر اعلیٰ ہو گئے ہیں جو دو سال کے لیے اکادمی کے اراکین کو نامزد کرتے ہیں۔ اراکین کا انتخاب دہلی کے ممتاز ادیبوں، شاعروں، صحافیوں اور اساتذہ میں سے کیا جاتا ہے جن کے مشوروں کی روشنی میں چیئرمین کی منظوری سے اکادمی مختلف کاموں کے منصوبے بناتی اور انھیں روبہ عمل لاتی ہے۔

اکادمی اپنی سرگرمیوں میں دہلی اور بیرونِ دہلی کے دیگر اردو اداروں سے بھی باہمی مشورت اور تعاون قائم رکھتی ہے۔

اردو اکادمی، دہلی اپنی جن گوناگوں سرگرمیوں کی وجہ سے پورے ملک میں اپنی واضح پہچان قائم کر چکی ہے، ان میں ایک اہم سرگرمی اکادمی کی طرف سے ایک معیاری ادبی رسالے ماہنامہ "ایوانِ اردو" اور "بچوں کا ماہنامہ امنگ" کی اشاعت کے ساتھ ساتھ اعلیٰ معیار کی علمی اور ادبی کتابوں کی اشاعت بھی ہے۔

۱۹۹۳ء میں اکادمی نے "معاصر اردو تنقید مسائل و میلانات" کے عنوان سے سمینار منعقد کیا تھا۔ زیرِ نظر کتاب میں اس سمینار میں پڑھے گئے مضامین کو پروفیسر شارب ردولوی نے بڑے سلیقے سے ترتیب دیا ہے۔ یہ کتاب تنقید کے ہم عصر میلانات اور مسائل کا احاطہ کرتی ہے اور بعض مقالات کے ذریعہ اہم سوالوں کا جواب بھی دینے کی کوشش کرتی ہے۔ پڑھنے والوں پر اگر یہ تاثر مرتب ہو جائے تو پھر اردو اکادمی، دہلی کو خونِ جگر کے رائیگاں جانے کا احساس نہ ہوگا۔ یہ بحث بھی آگے کے صفحات میں ملے گی کہ اردو تنقید کو کتنا اپنے بنیادی سوتوں سے اور کتنا مغربی افکار سے حاصل کرتا ہے۔ کتاب کی اہمیت اور افادیت کے پیشِ نظر تیسرا ایڈیشن شائع کیا جا رہا ہے۔

ہم اردو اکادمی دہلی کے چیئرمین کے ممنون ہیں جن کی سرپرستی اکادمی کی کارکردگی میں معاون ہوتی ہے۔ اکادمی کے دیگر ممبران کے سرگرم تعاون اور مفید مشورے ہمارے لیے رہنمائی کا کام کرتے ہیں جس کا اعتراف ضروری ہے۔

ہمیں یقین ہے کہ زیرِ نظر کتاب وقت کی ایک اہم ضرورت پوری کرنے کے ساتھ ساتھ ادبی حلقوں میں پسند کی جاتی رہے گی۔

انیس اعظمی

سکریٹری

مقدمہ

گذشتہ چار پانچ سال میں اُردو تنقید میں بہت تیزی سے تبدیلیاں آئیں۔ ۱۹۸۶ء میں جب مَیں اپنی کتاب "جدید اُردو تنقید اصول و نظریات" پر نظرِثانی کر رہا تھا تو میں نے ساختیاتی تنقید، ردِ تعمیر DECONSTRUCTION اور مابعد ساختیاتی تنقید پر ایک نئے باب کا اضافہ کیا تھا جو اس کے چوتھے ایڈیشن میں شامل ہے۔ اُس وقت تک اُردو میں یہ مُباحث عام نہیں تھے اور نہ اِن موضوعات پر مضامین لکھے گئے تھے۔ اس کی اشاعت کے بعد ہندوستان و پاکستان میں ساختیاتی تنقید اور ردِ تعمیری نقطۂ نظر پر مباحث کا سلسلہ شروع ہوا جس میں پاکستان کے بعض رسائل نے بڑھ چڑھ کر حصّہ لیا۔ لیکن یہ مسائل خود اتنے اُلجھے ہوئے ہیں کہ سوسیئر، دریدا اور چومسکی کے نقطۂ نظر اور لفظ و معنی کے مسائل پر کئی بہت اچھے مضامین کی اشاعت کے بعد بھی اِن رجحانات کے بارے میں کوئی واضح صورت اُبھر کر سامنے نہیں آئی اور نہ اردو تنقید سے اُن کا رشتہ استوار ہو سکا۔ اس لیے اس بات کی ضرورت محسوس ہوئی کہ "ہم عصر اُردو تنقید مسائل و رجحانات" پر ایک سمینار کیا جائے جس میں اُن تمام مسائل اور ان کی تنقیدی اہمیت پر مقالات پڑھے جائیں اور بحث کا موقع دیا جائے۔ دہلی اردو اکادمی کی سمینار کمیٹی نے اس موضوع پر سمینار کرنے کی تجویز کو منظور کیا۔ اور ۳/۴ اپریل ۱۹۹۳ء کو یہ اہم سمینار منعقد ہوا۔

اس سمینار کی ایک بڑی خوبی یہ تھی کہ اس میں ہمارے عہد کے ممتاز ناقدین نے شرکت کی اور عہدِ حاضر کے تنقیدی مسائل پر مقالات پڑھے۔ اس سمینار میں پہلی بار تحفظات اور شخصیت نوازی سے بلند ہو کر بحث ہوئی۔ مقالات اور مباحث نے تنقید کی ایک فضا پیدا کر دی تھی کہ سامعین بھی پوری خود اعتمادی کے ساتھ ادبی تفہیم کے اہم نکات پر بحث میں حصّہ لے رہے تھے۔

اس سمینار میں ایک اہم سوال یہ اٹھا کہ نظریے (IDEOLOGY) کی آج ادب میں کوئی اہمیت ہے یا نہیں ! کیا ہم نظریے کو یکسر نظرانداز کر سکتے ہیں ؟ آج ہم جس ماحول میں جی رہے ہیں جہاں ہماری ہر سانس کہیں نہ کہیں کسی مسئلے سے وابستہ ہے۔ جہاں زبان اور خاص

طور سے اُردو زبان خود ارباب سیاست کی طرف اپنی زندگی کے لیے نگراں ہے۔ جہاں تخلیق کار اپنے مفاد اور زندگی کے بہترِ وسائل کے لیے اہلِ سیاست سے جڑا ہوا ہے۔ ہم ادب کو زندگی سے الگ کرکے نہیں دیکھ سکتے۔ اسی طرح لفظ کی اہمیت، جسے آج کے لسانیاتی نظام نے معنی کی ایک وسیع کائنات میں تبدیل کر دیا ہے۔ جس کو اب لغت کے بندھے ٹکے معنوں میں دیکھنا درست نہیں۔ اس لیے کہ کائنات کی وسعتوں کا اندازہ تو اس میں جست لگا دینے پر ہی ہو سکتا ہے جس کے نئے نئے پہلو ساختیات اور ردِ تعمیری نظریات کے تحت سامنے آ رہے ہیں۔ جمالیات اور ادب کے مسائل پر بھی سمینار میں گفتگو ہوئی اور جمالیات کے WORLD VISION کا ذکر ہوا۔ ظاہر ہے کہ آج ہم کسی دائرے میں محدود رہ کر ادب کی بات نہیں کر سکتے۔ اس دائرے سے نکل کر ادب کی دُنیا کو دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ہندوستان میں بہت سی زبانیں ہیں جن کا ادبی سرمایہ بڑا وقیع ہے۔ پھر تیسری دُنیا کی آوازیں ہیں۔ اسی طرح پہلی اور دوسری دنیا فراغت کا جو سودا کر رہی ہے یا اپنے ناآزمودہ ہتھیاروں کو فروخت کرنے اور انسانی جانوں پر انہیں آزمانے کی جو صورتیں پیدا کر رہی ہے اس نے خود ان ممالک کے ادب اور تخلیق کاروں پر کیا اثر ڈالا ہے؟۔ آج یہ سب کچھ ہمارے ادب اور تنقید کا حصہ ہے اور اس کی طرف سے آنکھیں بند کر کے نہ اچھی غزل کہی جا سکتی ہے اور نہ اچھا افسانہ لکھا جا سکتا ہے۔

ہم عصر اُردو تنقید پر اس سمینار نے جس گفتگو کا آغاز کیا ہے امید ہے کہ معاصر اردو تنقید پر یہ ایک غیر جانبدارانہ حوالہ جاتی اہمیت کی کتاب قرار پائے گی۔

شارب ردولوی
پروفیسر سنٹر آف انڈین لینگویجز
جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی ۶۷

مسائل و میلانات

محمد حسن

ہم عصر اردو تنقید: میلانات و مسائل

لفاظی اور لن ترانی اپنی جگہ، میرے لیے تو لے دے کے تنقید کا ایک اور صرف ایک مقصد ہے کہ وہ مجھے اچھے ادب کی پہچان کرائے اور کوئی معروضی پہچان کرائے یہ بتا اور سمجھا سکے کہ اچھا ادب اچھا ہے تو کیوں ہے اور اس کی پرکھ اور کسوٹی کیا ہو؟ اگر تنقید یہ کام نہ کر سکی تو پھر آسمان کے تارے بھی توڑ لائے تو کار فضول ہے۔ کلیم الدین احمد نے اردو میں تنقید کے وجود سے انکار کیا تو بہتوں نے ناک بھوں چڑھائی مگر بیان میں مبالغہ سہی کچھ ایسا بے بنیاد نہ تھا۔

حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں پہلی بار شاعری کی پہچان۔ جی ہاں، پورے ادب کی نہیں صرف شاعری کی پہچان کے لیے ملٹن کے حوالے سے ایک پیمانہ وضع کیا۔ اصلیت، سادگی اور جوش یعنی جس شعر میں یہ تینوں موجود ہوں وہی شعر یا کم سے کم اچھا شعر ہوگا شبلی نے تخیل اور محاکات کو شاعری۔ جی ہاں شاعری کا محور قرار دیا اور موازنۂ انیس و دبیر کے ذریعے اس ترازو پر دو اہم شاعروں کے کلام کو تول اور پرکھ کے بھی دکھا دیا محمد حسین آزاد نے لفظوں کے لاکھ طوطا مینا بنائے مگر شاعری کی پرکھ کا پیمانہ انھوں نے دیا اور ایسا دیا کہ آبِ حیات میں جس شاعر کے بارے میں جو تنقیدیں سُنا گئے آج تک زمانہ اس پر شاید ہی کسی

حرف کا اضافہ کر پایا ہو۔

اور اس کے بعد ایک طویل سناٹا۔ یہ صحیح ہے کہ تنقیدی تحریریں پھر بھی لکھی جاتی رہی مگر کوئی نیا تنقیدی معیار ادب کو پرکھنے کی کوئی کسوٹی سامنے نہیں آئی۔ بیچ میں عبدالرحمٰن بجنوری سے لے کر نیاز فتحپوری تک کا دور گزر گیا پھر تین نام سامنے آئے۔ فراق۔ احتشام حسین اور کلیم الدین احمد۔ فراق نے عظیم معنویتوں کو ادب کی پہچان بتایا۔ احتشام نے عصری حیثیتوں کو اور کلیم الدین احمد نے فن پارے کے اندرونی ربط اور خوش پیکری کو۔

بس یہ تھی اردو تنقید کی پوری جمع پونجی اس کے علاوہ ادب کے بارے میں تو بہت کچھ لکھا گیا مگر اسے تنقید کہنا زیادتی ہے اور اسے ضابطہ بندی کہنا بے انصافی۔

ہم عصر اردو تنقید کی حد بندی اسی وراثت سے ہوتی ہے۔ آج بھی صورت حال کم و بیش یہی ہے کہ تنقید تخلیق کی پرکھ کی نئی کسوٹی فراہم کرنے کے بجائے خود ادب اور اس کی تفہیم کے بارے میں کچھ اِدھر اُدھر کی باتیں لکھ کر جی کا بوجھ ہلکا کر رہا ہے جس سے فن پارے کو سمجھنے میں بہت کم مدد ملتی ہے البتہ تنقید نگار کی نارسائی کو زیادہ بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ ان نارسائیوں کی فہرست خاصی طویل ہے کوئی خاموش در بغل رعب جمانے کے لیے گھر سے نکل پڑا ہے کوئی اپنی ذات کے آئینے ہی کو پوری کائنات سمجھتا ہے کوئی پرانی شرح نگاری ہی کو تنقید سمجھ بیٹھا ہے کوئی ادب کی موت کا اعلان کر کے اسی کو تنقیدی کارنامہ قرار دیتا ہے۔

اُردو نے اپنے دروازے ہمیشہ کھلے رکھے ہیں اور ان دروازوں کو کھلے رکھنے کی ضرورت پہلے کہیں زیادہ آج ہے کیوں کہ اردو ادب آج ہندوستان میں درجن بھر علاقائی زبانوں کے ترقی پذیر ادب سے دوچار ہے تو پاکستان میں وہاں کی علاقائی زبانوں کے ادب اور خاص طور پر لوک ادب سے اور پھر دنیا کے ادبی میلانات میں خاص طور پر مغرب لاطینی امریکہ اور افریقہ کے ادبی میلانا

جن کی تقلید ضروری نہیں مگر جن سے واقفیت ہمارے تنقیدی ہی نہیں تخلیقی سرچشموں کی آبیاری کے لیے بھی ضروری ہے۔

بڑی خدمت کر رہے ہیں وہ اہلِ قلم جو مغربی تنقید کے نت نئے میلانات کو اُردو میں فلسفیانہ اور جمالیاتی معنویتوں کے ساتھ متعارف کرا رہے ہیں اب تک یہی ہوتا آیا ہے کہ ہمارے نقادوں نے مغرب سے خوشہ چینی کی بھی تو ان ذخیروں کا پتہ بتانے کے بجائے ان سے چوری چھپے چند اقتباسات کے ترجمے اپنے نام سے پیش کر کے اُن کا بُرا بھلا اطلاق کچھ اردو کے لکھنے والوں کے ناموں کی فہرست لگا کر اپنے مضامین میں کر ڈالا اور مانگے ہی کی نہیں چوری سے ہلدی کی جو گرہ ہاتھ لگی تھی اسی کے بل بوتے پر پنساری بن بیٹھے۔ حال ہی میں یہ مبارک کوشش شروع ہوئی ہے کہ ادبی معیاروں کو نہ سہی ادب کے بارے میں مغربی نظریات کے اہم پہلوؤں کو جوں کا توں یعنی جہاں تک بن پڑے معروضی ڈھنگ سے پیش کرایا جائے۔

دورِ حاضر میں مغرب نے ادب کے مطالعے کے جو نئے اوزار اور وسائل وضع کیے ہیں ان میں عام فلسفیانہ مباحث کا کہیں زیادہ عمل دخل ہوا ہے فلسفۂ لسان کا: لسانیات کے علم کو پچھلے پچاس برسوں میں کچھ اس طرح مانجھا اور کنگھالا گیا ہے کہ پورے ادب ہی کو لسانیاتی پیمانوں کی مدد سے دیکھنے کی کوشش ہونے لگی بے شک ان کوششوں نے ابھی تک تنقیدی فیصلوں تک پہنچنے میں ہماری کوئی خاطر خواہ مدد نہیں کی ہے مگر ان کوششوں سے متعارف کرانا خود عصری علم و آگہی سے لیس ہونے کے ہم معنی ہیں۔

یورپ اور امریکہ میں لسانیات ہی کے دروازے سے ادب کے بارے میں مختلف نظریے اور میلان داخل ہوئے ان میں نئی تنقید بھی تھی ساختیات بھی اور ساختیت بھی اور مابعد ساختیت بھی۔ پہلی بار عصری تنقید میں ان تمام میلانات کو عام اردو پڑھنے لکھنے والے کے لیے عام فہم زبان میں معروضی ڈھنگ سے پیش کیا جا رہا ہے ظاہر ہے کہ ان سب کو یا ان میں سے کسی کے تمام خیالات کو جوں کا توں

قبول کرنا ضروری نہیں بلکہ بہتر یہی ہوگا کہ ان تصورات کو ہم اپنے ادب کی۔ محض شاعری کی نہیں۔ تخلیقی ضرورتوں اور تقاضوں کے مطابق قبول یا رد کریں بلکہ یہ دیکھیں کہ کس حد تک ہم کتنے قبول اور کتنے حصے کو رَد کر سکتے ہیں۔

بے شک بعض بنیادی سوال ان نیم ادبی نیم لسانی مباحث سے اُبھرتے ہیں ادب کے خود کفیل اور خود مختار ہونے کا سوال اور پھر اس کے معنی، مفہوم اور کیفیت کے متعین ہونے یا نہ ہونے کا سوال۔ اور یہ بھی درست ہے کہ ان سوالوں کو کچھ ان انداز سے پیش کیا جاتا ہے جیسے اب تک کی تنقیدی سمجھ بوجھ پر ان نئے علوم کی دریافتوں سے خطِ تنسیخ کھینچ گیا ہو۔

سوویت روس کے زوال کے بعد تو بعض دوستوں کو ساختیت کو براہِ راست مارکسی یا کم سے کم ترقی پسند تنقید کو ضد کے طور پر پیش کرنے کا اور بھی زیادہ موقع مل گیا سچ یہ ہے کہ اگر ترقی پسند یا مارکسی تنقید کی پہچان محض ہنگامی موضوعات پر قلم فرسائی اور بر ملا گوئی کو سمجھ لیا جائے تو اس قسم کے تضادات قائم کیے جا سکتے ہیں لیکن اس کو کیا کچھ کر مارکسزم کی بنیاد ہی متواتر اور مسلسل تبدیلی اور تغیر اور اس تغیر کی جدلیاتی نوعیت پر ہے اور ایسے بہت سے نکات ہیں جو ساختیات اور ادب کی مارکسی تفہیم و تنقید میں مشترک ہیں۔ برجیت اور نیجمن نے بار بار اس پر زور دیا کہ اقتدار والا طبقہ قدروں ہی کو نہیں واقعات اور ڈرامے کے پلاٹ کو بھی متعین اور مطلق بنا کر پیش کرنا چاہتا ہے جبکہ مارکسیت اس سے اضافی ہونے پر مُصر ہے یعنی مسئلہ یہ نہیں کہ تاریخ یا مفہوم کیا ہے۔ بلکہ یہ ہے کہ اسے بدلا جائے۔ یہی تعبیرِ نو یہی قاری اساس تنقید تو نئی طبقاتی بطبقاتی اور نئی عصری توجہ بھی ہو سکتی ہے۔

غرض عصری تنقید میں ساختیت سے دلچسپی پیدا ہوئی ہے جس کا لکھا جو کھا ہونا باقی ہے اور اس سے خیر و شر کے بہت سے پہلو بر آمد ہو سکتے ہیں۔ دراصل متن تک محدود رہنے والی بھی تنقیدوں کو وسیع تر تنقیدی تناظر

کی ضد یا اس کا مخالف قرار دینا درست نہیں یہ بھی مفید خدمت انجام دیتی ہیں مگر صرف حرف اول لکھتی ہیں اور اس سے آگے نہیں بڑھیں یہ غلط اور بیکار محض نہیں ناکافی ہیں ان سے مدد تو ضرور لینی چاہیے مگر ان تک خود کو محدود نہیں رکھا جا سکتا۔ سوال یہاں ختم نہیں ہو جاتا کہ کسی نے کسی فن پارے کی تعبیر و تشریح کس طرح کی ہے اور اس میں کیا کیا نکات ڈھونڈھے ہیں بلکہ اس سے آگے یہ بھی ہے کہ اس طرح تشریح کیوں کی ہے اور یہی نکات کیوں تلاش کیے ہیں؟ کیا اس کے پیچھے لکھنے یا پڑھنے والے کا زمانہ اور اس کا اپنا طبقاتی شعور اور اس کی جدلیت بھی بول رہی ہے؟ اور یہیں سے اس تنقید کی سرحد شروع ہوتی ہے جسے کسی بہتر اصطلاح کی غیر موجودگی میں کلیاتی تنقید یا TOTAL CRITICISM کہا جا سکتا ہے۔

ہم عصر تنقید نے ادب فہمی کے سلسلے میں دو اور نئے کوچوں میں بھی قدم رکھا ہے ادبی سماجیات اور تقابلی تنقید۔ ان دونوں سے ادب کے بارے میں نئے تنقیدی فیصلوں میں اتنی مدد نہیں ملتی مگر پوری ادبی سرگرمی کو بہتر طور پر دیکھنے اور سمجھنے میں ضرور کچھ اضافہ ہوتا ہے۔

ادبی سماجیات ادب کو اور اب اس دائرے میں صرف شاعری ہی نہیں پورا ادب آتا ہے جس میں لکھا ہوا اور بے لکھا ہوا زبانی ادب، لوک ادب اور مختلف وسائلِ اظہار MASS MEDIA. کے ذریعے پیش ہونے والا ادب بھی شامل ہے) وسیع تر ادبی فکری اور جمالیاتی سرگرمی کے طور پر دیکھتی اور دکھاتی ہے ان دونوں میں جب ہر قسم کے وسائلِ اظہار پر اربابِ اقتدار کی اجارہ داری بڑھتی جاتی ہے اور ادب کاروبار، ایک منڈی بن چکا ہے اس کا مطالعہ مانگ اور کھپت، سرپرستوں کی پہچان اور خریداروں کی تعداد سے بھی کیا جا سکتا ہے پھر لکھنے والے کہاں سے آتے ہیں کس طبقے کے ہیں اور ان کی اپنی زندگی کس قسم کے معاشی اور تہذیبی دباؤ سے گزر رہی ہے، یہ سب کچھ نئے قسم کی بصیرتیں فراہم کر سکتا ہے۔ ہر دور کی اپنی علامتیں اپنے جمالیاتی ذخیرہ اپنا فکری مزاج ہوتا ہے اور یہ سب کچھ افراد کی اپنی نجی زندگی ہی سے

تسکین پاتا ہے اور ان پر اثر انداز بھی ہوتا ہے ہر فرد اپنے دور کے مزاج کا آئینہ بھی ہے اور اس کا خالق بھی۔ اس نوعیت سے ادب ہی نہیں ادیب کی ذات میں اور ادب کے ترویج و اشاعت کرنے والے اداروں میں بھی جن میں اخبار رسالے، پبلشنگ ہاؤس سے لے کر ریڈیو اور ٹیلی ویژن تک سبھی شامل ہیں۔ یہ متواتر اور مسلسل بدلتی ہوتی بنتی اور بگڑتی جمالیاتی اقدار کی تصویریں خود ایک جدلیاتی مرقع پیش کرتی ہیں جس میں ادب اور زمانے ہی کو نہیں پورے تہذیبی شعور کو بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔

تقابلی تنقید نے عالمی ادب کے معیاروں کا جو سوال اٹھایا ہے اس میں نئی بصیرتوں تک پہنچنے کے امکانات ہیں۔

اب تک تو محض شبلی کے موازنۂ انیس و دبیر ہی کو تقابلی تنقید کا نمونہ گردانا جاتا تھا یعنی تقابلی تنقید کا صرف ایک ہی ادھورا مفہوم رائج تھا کہ جس تنقید میں کسی ایک فن کار کا مقابلہ کسی دوسرے فن کار سے کیا جائے وہی تقابلی گردانی جائے گی مگر حال ہی میں تقابلی تنقید اپنے وسیع تر تناظر کے ساتھ سامنے آئی ہے۔ تقسیم ہندوستان سے جہاں اردو کو زبردست نقصان پہنچا وہاں یہ فائدہ بھی ہوا کہ بیشتر لکھنے والے اس نسل سے آنے لگے جسے لازمی طور پر ہندی اور بعض صورتوں میں اپنی اپنی علاقائی زبانیں بھی پڑھنی پڑیں نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے لکھنے والوں کی اب ایک اچھی خاصی تعداد ایسی ہے جو اردو کے علاوہ دوسری ہندوستانی زبانیں بھی جانتے ہیں بعض تو ان پر عبور رکھتے ہیں۔

لہٰذا تقابلی تنقید اب ذرا وسیع تر مفہوم میں سامنے آئی گو اب بھی اس کا مزاج جو یورپ اور امریکہ میں جانا پہچانا جاتا ہے ہمارے ادب میں عام نہیں ہوا ہے پھر بھی اب اردو ادب کو ہندی اور ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ادبیات کے پہلو بہ پہلو رکھ کر جانچا اور پرکھا جانے لگا ہے اور اس سے ادب فہمی کے دائرے وسیع ہوئے ہیں۔

اسی ضمن میں ہندوستان اور پاکستان کے اردو ادب کے باہمی تقابل بھی ہوا اور تحقیق و تنقید میں بعض نئے گوشے ان مطالعوں سے پیدا ہوئے۔

ایک خوشگوار اضافہ مشرقی تنقید کے مطالعے کا ہوا ہے یوں تو ہر دور کو اختیار حاصل ہے کہ اپنے پہلے والے دور کے فن پاروں کو اپنی سمجھ بوجھ اور اپنی کسوٹی کے مطابق پڑھے اور پرکھے مگر اس دوران اگر ان معیاروں کو سامنے رکھا جائے جو پہلے کے فن کاروں کے پیش نظر رہے ہوں گے تو بہتر ہے ہم تو اپنے کلاسیکی ادب کو بھی ایلیٹ اور ازرا پاؤنڈ کے فرمودات کی روشنی میں تولنے لگے ہیں برا تو اس میں ہے تو اتنی سی کہ انیسویں صدی سے پہلے کے اُردو شاعر اور ادیب کے سامنے معیار و ضوابط دوسرے تھے اب کوئی اگر غالب اور میر کو شیکسپیئر کے معیاروں سے ناپنے تولنے لگے تو زیادتی ہونے کا امکان رہتا ہے یہ درست ہے کہ عالمی ادب کے بھی اپنے معیار و اقدار ہیں مگر ان کا اطلاق کرتے وقت بھی زبان و مکان کی حد بندیوں کا خیال رکھنا ضرور ہے۔

ادھر کچھ خیال آنے لگا ہے کہ آخر مغربی آئین و ضوابط کے چلن سے پہلے بھی تو علم بیان موجود فصاحت اور بلاغت کے اصول بھی وضع ہوئے تھے اور ان پر شاعروں نے طبع آزمائی کی تھی برسہا برس نہیں صدیوں تک اپنے اپنے ڈھنگ سے ان اصول و ضوابط کی پیروی بھی ہوتی رہی اور ان کا سلسلہ عرب کے دورِ جاہلیہ سے ابن رشیق تک اور ایران میں نظامی عروضی سمرقندی کے چہار مقالہ تک برابر جاری رہا ہے یہ درست ہے کہ اب اس دور کی تنقیدی اصطلاحوں کے مفہوم دھندلا گئے ہیں مگر ان کی بازیافت اب بھی عصرِ حاضر پر فرض ہے آخر مضمون آفرینی۔ ادا بندی، بندش کی چستی جیسی اصطلاحوں کے پیچھے کونسا تنقیدی شعور چھپا ہوا تھا اور اس نے اس دور کے تخلیقی ادب میں کیا رنگ ڈھنگ اختیار کیے یہ بھی دریافت طلب مسائل ہیں اور ان کی روشنی میں کم سے کم کلاسیکی ادیبوں کی روش کو بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔

یہاں اطلاقی تنقید کی ان بے شمار مثالوں بلکہ مشقوں کا تذکرہ کرنا ممکن نہیں جو

ماضی اور حال کے لاتعداد ادیبوں پر اور ان کی مختلف کاوشوں پر رقم ہوتی رہیں اور جن سے تنقید نگار کے تاثرات و تعصبات کا اندازہ تو ہوتا ہے مگر تنقیدی بصیرت کم حاصل ہوتی ہے۔ مگر ان سب کاوشوں کو بھی شمار کر لیا جائے تو بھی ایسا لگتا ہے کہ دورِ حاضر کی تنقید ٹٹول ٹٹول کر اندھیرے میں آگے بڑھ رہی ہے اور بڑی احتیاط سے قدم بڑھا رہی ہے ابھی تک اس کے قدم مضبوط اور ہموار زمین پر نہیں ہیں اور وہ مختلف قسم کے عالمی اور قومی تنقیدی تصورات کے تعارف، تجزیے اور اطلاق کی منزلوں سے گزر رہی ہے۔

یہ سب کچھ کہنے سننے کے بعد بھی بات وہیں کی وہیں رہتی ہے اور یہ سوال پھر بھی جواب کے لیے بھٹکتا رہتا ہے کہ آخر کار ہماری ادبی تنقید کیا تنقید کی بنیادی ذمہ داری پوری کر رہی ہے ؟ یہ بنیادی ذمہ داری ہے تو صرف اتنی کہ وہ ہمیں تخلیقی ادب کی پرکھ کا کوئی خاطر خواہ عصری معیار عطا کر سکتی ہے یا نہیں جس کی مدد سے اچھے اور بُرے، اعلیٰ اور ادنیٰ ادب پارے کی شناخت ہو سکے اور یہ شناخت ہو ہماری اپنی، یہ معیار ہو ہمارا اپنا، اپنے دور کا، اپنے ادبی مزاج کا۔ جہاں تک ہو سکے یہ معیار معروضی ہے اور اس میں لفاظی، انشا پردازی اور محمد حسین آزاد کے قول اور ان کی روش کے مطابق الفاظ کے طوطا مینا نہ بنائے گئے ہوں نہ الفاظ کے تخیل اور تصورات کا۔

کیا ہماری عصری تنقید اس کام میں معاون ثابت ہو رہی ہے ؟ کیا وہ تخلیقی ادب کی پرکھ اور پہچان میں ہماری مدد کر رہی ہے ؟ کیا وہ ہمارے ہاتھوں میں کوئی ترازو، کوئی معروضی اصول، کوئی فیصلہ کن ضابطہ دیتی ہے (خواہ وہ بعض کے نزدیک متنازعہ فیہ ہی کیوں نہ ہو) ظاہر ہے یہاں تنقید سے تخلیق کاروں کے لیے کوئی ضابطہ مرتب کرنے کا مطالبہ نہیں کیا جا رہا ہے لیکن اگر تنقید محض لفاظی پر اتر آئے محض واحد متکلم سے لباب انشائیوں کی خود نمائی بن جائے محض سرٹیفکیٹ، تقریظ یا فلعت یا دشنام کی شوخیِ اسلوبی میں ڈھل جائے یا محض عملیت کی نمائش یا مغربی علوم کی جگالی سے عبارت ہو کر رہ جائے تو وہ اپنے بنیادی منصب سے روگردانی

کی مرتکب ہو رہی ہے ۔ ان معنوں میں ہم عصر اردو تنقید پر بھی وہی الزام عاید ہوتا ہے جو کلیم الدین احمد نے پوری اردو تنقید پر لگایا تھا کہ اس کا وجود صفر کے برابر ہے وہ اردو شاعری کے روایتی محبوب کی کمر کی طرح موہوم بلکہ غیر موجود ہے ۔

تنقید کا مقصد صرف کسی متن کے جائزے یا پرکھ تک بھی محدود نہیں ہوتا وہ بدلتے ہوئے ادبی ذوق سے نوعیت اور اس کے اسباب و علل کا بھی پتہ لگاتی ہے اور اس طرح تاریخ ادب کی تدوین کی بنیاد بھی بنتی ہے اور اس سے آگے بڑھ کر وہ تخلیقی ادب کا رشتہ پورے دور کے خیالات و جذبات سے اور پھر اس دور کے وسیلے سے پوری انسانی احساس کی سرگزشت سے جوڑتی ہے وہ اگر یہ نہ دیکھ اور دکھا سکے کہ تخلیقی ادب میں جو تصور اور احساس، فکر اور جذبہ، درد و کرب ہے اس کا رشتہ اس پورے دور کے علم و آگہی ہی سے نہیں آپ بیتی اور جگ بیتی سے کیا ہے اور اس سے پیدا ہونے والی جمالیاتی کیفیت اور وسیع تر بصیرت سے کیا ہے تو اس کا کام ادھورا ہے اور اس کی فراہم کردہ کسوٹی میں ضرور کچھ کھوٹ ہے ۔ جو ادب پارے کی خود کفالتی اور خود مختار "ادبیت" پر زور دیتے ہیں انھیں یاد دلانے کی ضرورت ہے کہ جمالیات کا بھی اپنا عالمی وژن ہوتا ہے اور اس کے دائرے ادب کی ادبیت کو بھی سنوارتے ہیں ور زندگی کی ہمہ جہتی کو بھی اس جمالیاتی عالمی وژن کے دائرے بدلتے رہتے ہیں لیکن تغیر سے تسلسل کی نفی نہیں ہوتی ۔

گوپی چند نارنگ

تنقید کے نئے ماڈل کی جانب

مشرق سے ہو بے زار نہ مغرب سے حذر کر

اس بات کا قوی امکان ہے کہ نئے تنقیدی ڈسکورس کے ابہام و تفہیم کی بحث میں بعض حضرات مشرق و مغرب کا سوال اٹھائیں گے۔ لوگوں نے حالی کو نہیں بخشا تو راقم الحروف بھلا کس شمار میں ہے لیکن ایسا اکثر ہوتا اُن حلقوں کی جانب سے ہے جو یا تو اُن تصورات سے محروم ہوتے ہیں کہ 'نئے' کو انگیز کرسکیں یا تبدیلی کی نوعیت اور معنویت کو سمجھ سکیں، یا پھر جو نئے کا راستہ روکنا چاہتے ہیں یا جن کے ذاتی مفادات پر زد پڑتی ہے یا جو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ پچھڑ جائیں گے یا ان کی ساکھ کو نقصان پہنچے گا کیوں کہ تبدیلی خواہ کیسی ہو اس سے حاضر مقتدرات پر ضرب پڑتی ہے، چنانچہ ردِ عمل لازمی ہے۔ اگرچہ اکثریت ایسوں کی ہوتی ہے جو مخالفت تو کرتے ہیں اپنے ذہنی تحفظات اور تعصبات کی بنا پر، لیکن اس کو نام دے دیتے ہیں مشرق و مغرب کا۔

اس سب کے باوجود اس جینوئن خواہش کی گنجائش بہر حال ہے کہ اپنی جڑوں کو اور مشرقی مزاج کے تقاضوں کو نظر انداز کرنا کوئی اچھی بات نہیں۔ تقلید ہر حالت میں

غلط ہے۔اس خواہش میں یہ احساس مضمر ہے کہ تبدیلی برحق ہے خیال ایک جگہ پر قائم نہیں، تازہ ہوائیں تو آئیں گی، تبدیلیاں بھی ہوں گی، لیکن ایسی نہیں کہ ہمارے پیر ہی اکھڑ جائیں اور ہمارا ثقافتی تشخص ہی معرض خطر میں پڑ جائے۔ دوسری طرف یہ بھی مستحسن نہیں کہ بسم اللہ کے گنبد میں بند ہو کر بیٹھ رہیں، حصار کھینچ لیں، اور دُنیا میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں، ان سے یکسر بے بہرہ رہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں رویے صحت مند نہیں کہے جا سکتے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ مشرقی مزاج کو ہم ڈھال بنالیں اور اس پر مطلق غور نہ کریں کہ مشرقی مزاج، بھی تو کوئی وحدانی تصور نہیں، مثال کے طور پر عرب ہوں یا ایرانی اگرچہ سب مشرقی ہیں لیکن شاید ہی کوئی اس بات کو مانے کہ عرب کا اور ایران کا مزاج ایک ہے۔ یہی معاملہ ایرانی اور ہندوستانی کا ہے یا دور نہ جائیں تو پنجابی یا بنگالی یا گجراتی یا تمل کا، کیا یہ سب مشرقی نہیں ہیں؟ غور سے دیکھا جائے تو ظاہری سطح کا یہ اختلاف داخلی ساختوں یعنی جڑوں میں اتر کر مزید تضادات اور تفرقات کا شکار ہو جاتا ہے۔

دوسری طرف یہی معاملہ 'مغربی مزاج' کا بھی ہے۔ مغربی مزاج بھی کوئی وحدانی یا ہم آہنگ تصور نہیں کیوں کہ جرمن، فرانسیسی اور برطانوی مزاجوں کا فرق تو صدیوں سے چلا آتا ہے اور پوری یورپی تاریخ اس فرق سے عبارت ہے۔ اسی طرح برطانوی اور امریکی مزاج بھی ایک نہیں اور خود برطانیہ میں آئرش اور سکاٹش اور انگریز مزاج الگ الگ ہیں۔ البتہ مزاج کے ایک معنی ہیں ثقافتی تشخص یا افتادِ ذہنی یا ذہنی رویے تو یہ بھی یا تو علاقے، خطے اور ملک سے جڑے ہوئے ملیں گے یا مذہب سے یا تاریخ سے یا عوامی روایتوں سے جو اجتماعی لاشعور یا عوامی حافظے کی تشکیل کرتے ہیں۔

بہر حال مشرقی اور مغربی مزاج کی اصطلاحیں تضادات اور تفرقات سے مملو ہیں۔ لیکن اگر اس کو یوں دیکھیں کہ کچھ رویے اور کچھ قدریں مشرقی معاشروں میں مشترک ہیں اور کچھ مغربی معاشروں میں، اور ان کی بنا پر وسیع معنوں میں وہ زمرے متشکل ہوتے ہیں، جنھیں باوجود تضادات اور عدم قطعیت کے مشرقی مزاج اور مغربی مزاج کہا جاتا ہے،

گویا اس مبہم معنی میں مغرب کی تقلید مستحسن نہیں۔

حالی نے وقتی طور پر اپنے معترضین کو زیر تو کر لیا تھا۔ لیکن مشرق و مغرب کی آویزش اس کے بعد بھی جاری رہی۔ ویسے اس کا آغاز تو حالی سے بھی پہلے، بہت پہلے ہو گیا تھا، پلاسی، بکسر، اودھ، دہلی، ورنہ غالب اور سرسید میں آئینِ اکبری کی تقریظ پر اختلاف ہی کیوں ہوتا۔ غالب کے یہاں یہ کشاکش جس جدلیاتی شان سے نمایاں ہے وہ مرزا ہی کا حصہ ہے کہ انھوں نے اپنے خاص انداز میں کفر کے ساتھ بھی نباہ دی اور ایمان کا بھی ساتھ دیا، یعنی کعبے سے منہ موڑا نہ کلیسا سے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ وہی سرسید جو آئینِ اکبری والے معاملے میں غالب سے ہیٹے ٹھہرتے ہیں اپنی مشرقیت کی بدولت، بعد میں قوم کا ہدف بنتے ہیں اپنی مغربیت کے باعث۔ ظاہر ہے کہ جب کشاکش کی لَے تیز ہو جاتی ہے یا کرائسس کی کیفیت ہوتی ہے تو توازن کے تمام پیمانے دھرے رہ جاتے ہیں۔ حالی اور سرسید ہی کیوں، شبلی، آزاد اور نذیر احمد بھی اس اختلاط کی آویزش و پیکار سے نکلے ہیں، البتہ کسی میں مشرق کا رنگ چوکھا آیا ہے تو کسی میں مغرب کا۔ پھر بیسویں صدی میں اس کی سب سے بڑی مثال اقبال ہیں۔ تنقید کی دنیا میں حالی کے بعد ہر وہ شخص جس کو تھیوری میں کچھ بھی دخل ہے (اور ایسوں کی تعداد بہت ہی کم ہے) ان میں سے ہر شخص مشرق و مغرب کے امتزاج کے کسی نہ کسی مقام سے ہے، اور یہ اور بات ہے کہ کوئی اپنی ساخت ہی سے بے خبر ہو۔

اس بارے میں ایک آخری بات یہ کہ قومی مزاجوں کی ساخت اتنی شعوری نہیں جتنی لاشعوری ہوتی ہے، ان وجوہ سے جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا، گویا قدیم و جدید کی کشاکش اور ردّ و قبول میں عمل و ارادہ بھلے ہی شریک ہو، آخر آخر اترنا اسی سرزمین پر پڑتا ہے جسے اجتماعی لاشعور کہتے ہیں جس میں خود انضباطی اور خود نظمی کا ویسا ہی عمل جاری رہتا ہے جیسا سوسیئر کی لانگ میں۔ دوسرے لفظوں میں جیسے افراد کی سائیکی ہوتی ہے ویسے ہم افتادِ طبع کہیں، مزاجِ عامہ کہیں یا ملکی مزاج کہیں، گویا اثرات ہم کہیں سے لائیں ردّ و قبول کا عمل سائیکی کی سطح پر ہو گا جو چیز ہم آہنگ نہ ہو سکے گی، ردّ ہو جائے گی یا بدل جائے گی۔ یہ

بات ایک مثال سے واضح ہوگی۔ فیض کے بارے میں معلوم ہے کہ فیض کا آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ مارکسی ہے لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فیض کی جمالیات سو فی صد مشرقی ہے۔ فراق ذرا مختلف مثال ہیں وہ ورڈزورتھ، شیلی، کیٹس بہت کرتے ہیں، ان سے متاثر بھی ہیں لیکن فراق کا احساسِ جمال شرنگار رس کی چغلی کھاتا ہے گویا ردو قبول یا امتزاج ایک تخلیقی عمل ہے۔ زندہ ثقافتیں اندر سے بند نہیں ہوتیں، ان میں لین دین، تغیر و تبدل اور ہم آہنگی کا نامیاتی عمل جاری رہتا ہے، اور جن ثقافتوں میں یہ نامیاتی عمل جاری نہیں رہتا وہ منجمد اور فرسودہ ہو جاتی ہیں اور بالآخر ختم ہو جاتی ہیں۔

روایت کے تناظر میں اس احتیاط کی بھی ضرورت ہے (اور اس کی کوشش بھی کی گئی) کہ نئے سے ہم فقط اس لیے مرعوب نہ ہوں کہ وہ نیا ہے۔ ضرورت دلیل کی طاقت کو دیکھنے اور پرکھنے کی ہے۔ مرعوب ہونا یا دبنا اتنا ہی معیوب ہے جتنا مرعوب کرنا یا خود کو عقلِ کل سمجھنا۔ یہ دونوں رویے صحت مندانہ نہیں۔ روایت کا احترام برحق لیکن روایت کا ایک حصہ فرسودہ یا ورازکاررفتہ بھی ہو جاتا ہے۔ اس میں اور زندہ حصے میں فرق کرنا بھی ضروری ہے۔ افہام و تفہیم میں احساسِ برتری سے کام چلتا ہے نہ احساسِ کمتری سے، ایک معروضی سطح بہرحال ضروری ہے۔ مکالمے میں لین دین ہوتا ہے دوطرفہ، اور طرفیں کھلی رہتی ہیں۔ اس عمل میں روایت کے بھولے بسرے حصے کی بازیافت بھی ممکن ہے جیسا کہ 'مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر' والے ابواب میں ہم نے دیکھا۔ روایت بھی تو 'مہابیانیہ' ہے (لیوتار اور جیمسن کے معنی میں) اور 'مہابیانیہ' فراموش ہو جائے یا حافظے سے محو ہو جائے، فنا نہیں ہوتا، زیرِ زمین چلا جاتا ہے۔ جیسے ہی نئے سے سابقہ ہوتا ہے، اس کے بعض حصے ازسرِنو زندہ ہو کر سامنے آجاتے ہیں اور نئی معنویت حاصل کر لیتے ہیں۔ یوں ایک نئی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

اس مسئلے کا عالمی پہلو بھی نظر میں رہنا ضروری ہے۔ ہم مشرق کے باسی ہوں مغرب کے، اس دنیا کے بھی تو باسی ہیں۔ یہ کرۂ ارض ایک ہے۔ سائنس ہو یا علوم کی روحانیت، کچھ دریافتیں کچھ فکری پیش رفت اس نوعیت کی ہے کہ وہ کلی انسانی روایت کا

حصّہ بن جاتی ہے، اس سے ہم استفادہ کیوں نہ کریں؟ اگر دوسری قومیتوں کا اس پر حق ہے تو ہمارا کیوں نہیں۔ اب تو سائنسی ایجادات کا پیٹنٹ بھی چند برس کے بعد ختم ہو جاتا ہے اور وہ ایجاد دُنیا بھر کے تصرّف میں آجاتی ہے۔ فکر و دانش پر تو پیٹنٹ نہیں البتہ چھان بین اور پرکھ ضروری ہے، رہا استحصال تو بیشک ـــــ ذہنی استحصال اقتصادی استحصال ہی کی ایک شکل ہے۔ لیکن یہ بھی تو حقیقت ہے کہ ہم نوآبادیاتی زمانے سے آگے نکل آئے ہیں۔ اور استحصالی رویوں اور عالمی انسانی روایت کی پیش قدمی میں فرق کر سکتے ہیں، پھر استحصال کے چکر سے بچنے کی صورت بھی تو یہی ہے یعنی ذہنی پیش رفت اور علوم میں درجۂ کمال، اور یہ ذہن کے دریچے بند رکھنے سے ممکن نہیں، ورنہ اقبال کیوں کہتے:

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

غرضیکہ ہوائیں کہیں کی ہوں استفادہ برحق ہے، قدم البتہ اپنی زمین پر رہنا چاہیے۔ عالمی انسانی پیش رفت سائنس میں ہو، علوم میں یا فلسفے میں یہ کسی ایک ملک، کسی ایک قوم، کسی ایک خطّے کی جاگیر نہیں جو ہم اس سے بدکیں، شرط البتہ یہ ہے کہ اس کا رد و قبول ہمارا رد و قبول ہو، اس کی افہام و تفہیم ہماری افہام و تفہیم ہو اور اس کا ہمارا بننا یا ہماری روایت کا حصّہ بننا ہمارے مزاج اور ہماری افتاد کی رو سے ہو، جو جتنا ہم آہنگ ہو گا یا ہو سکے گا وہ ہمارا ہو جائے گا باقی رد ہو جائے گا، یہ ثقافتی جدلیاتی عمل ہے اور اسی سے تشکیلِ نو ہوتی ہے، اس میں کوئی دو رائے نہیں ہیں:

آئینِ نو سے ڈرنا طرزِ کہن پہ اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال

اس وقت اردو تنقید کی عمومی صورتِ حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں۔ ترقی پسند تنقید

کچھ تو اپنا متحرک کردار ادا کر کے نمٹ چکی ہے اور کچھ تھیوری سے دور ہونے اور کچھ اندرونی تضادات کا شکار ہونے کی وجہ سے بے اثر ہو چکی ہے۔ جدید تنقید کا حال بھی زیادہ اچھا نہیں۔ جدیدیت جو اصلاً باغیانہ رویے کی دین تھی، سارا زور ترقی پسندی کے رد میں صرف کر کے زندگی اور ثقافت کے تحرک سے بڑی حد تک کٹ چکی ہے۔ اس کے بعض لبرل نام لیوا باقی ہیں لیکن امریکی نیو کریٹسزم کو ماڈل بنانے کی وجہ سے جدید تنقید کا سارا زور ختم ہو چکا اور یہ حد درجہ میکانکی ہیئت پرستی میں تبدیل ہو کر بے روح ہو چکی ہے۔ زوال کے اس منظر نامے میں روایتی تنقید کی بن آئی ہے۔ رسائل وجرائد میں آئے دن جو تنقید دکھائی دیتی ہے وہ تنقید نہیں تنقید کے نام پر کاروبار ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ ادب کے اشتہار کی سی ہے۔ بیشتر لکھنے والے کسی نہ کسی علاقائی یا شخصی گروہ یا انجمن تحسین باہمی کے اراکین معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ان میں سے زیادہ تر جو نہ تو ادب کی نوعیت وماہیت یا اس کے نظریاتی مضمرات سے بے بہرہ ہیں بلکہ سرے سے ادب ہی کے بارے میں سنجیدہ نہیں، داد وتحسین کا حق بھی ٹھیک سے ادا نہیں کر پاتے۔ روایتی تنقید ادب کے جسم پر ایک بدنما ناسور کی طرح ہے جو ادب کے خون پر پلتا ہے۔

باوجود مارکسیت کے عالمی کرائسس کے اور باوجود اس کے کہ بہت سے پس ساختیاتی اور مابعد جدید مفکرین ہیگل اور مارکس کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کو رد کرتے ہیں اور فلاحی پروجیکٹ کو واہمہ قرار دیتے ہیں، لیکن اوپر کے مباحث میں ہم نے دیکھا کہ آج کے حالات میں بھی اگر کسی سے مکالمہ ممکن ہے تو وہ مارکس ہی ہے، در مارکس کی میکانکی تعبیروں سے ہٹ کر دیگر تعبیریں بھی ہیں جن کو نئی تھیوری نے انگیز کیا ہے۔ مثلاً آلتھیوسے نے مارکس کو جس طرح، باز تحریر، کیا ہے اور مارکسیت کے اندر ادب اور آرٹ کی نسبتاً خود مختاری کی جو راہ نکالی ہے اور کشادہ فکری کی جو گنجائش پیدا کی ہے، نیز دریدا، ہابرماس، فریڈرک جیمسن، جولیا کرسٹیوا، ٹیری ایگلٹن، یڈورڈ سعید اور دوسروں نے مارکسیت کے سائنسی امکانات پر جو کچھ لکھا ہے، اس کے پیشِ نظر یہ توقع بیجا نہیں کہ ترقی پسند تنقید جسے اردو میں جدلیاتی اور متحرک

رویہ اپنانا چاہیے تھا، نئی فکر سے مکالمہ کرتی اور کھلے دماغ سے اپنا احتساب کرتی، لیکن موجودہ صورتِ حال میں ایسی کوئی توقع خوش خیالی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

اردو میں ترقی پسندی کی خوش بختی یہ تھی کہ یہ تحریک آزادی کے ساتھ ساتھ پروان چڑھی، چنانچہ عوامی بیداری، سماجی شعور، وطنیت، قومیت، رواداری اتحاد پسندی، جوش و ولولہ، تعمیر و ترقی وغیرہ ہر وہ میلان جو آزادی و حریت کی تحریکوں کے جلو میں آتا ہے، اس کا کریڈٹ ترقی پسند تحریک کو ملا، لیکن چونکہ تھیوری کی بنیادیں واضح نہ تھیں اور تحریک کے قافلہ سالار سیاسی شعور اور دی ہوئی پارٹی لائن میں حدِ امتیاز قائم نہ کر سکے، یعنی سیاسی معنویت یا آئیڈیولوجی سے کمٹ منٹ اور چیز ہے، اور پارٹی لائن سے وفاداری اور چیز، چنانچہ جیسے ہی تحریکِ آزادی ختم ہوئی اور ہندوستان پاکستان وجود میں آ گئے، ترقی پسندی بنام تحریکِ آزادی کا کریڈٹ کھاتہ بھی بند ہو گیا۔ حالانکہ ادبی تحریک کے طور پر ریڈیکل نوعیت کا کام کرنے کی ضرورت آزادی کے بعد اور بھی زیادہ تھی اور ہندوستان کی سیاسی فضا تو بائیں بازو کی ادبی سرگرمی کے لیے سازگار تھی، لیکن تھیوری کی بنیاد چونکہ 'پارٹی نوسٹ' تھا یا پروپیگنڈہ لٹریچر تحریک روبہ زوال ہوتی گئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدوجہدِ آزادی کے زمانے کے بعض بہترین ذہن تحریک کے ساتھ تھے، لیکن مارکس تو دور رہا، بلیخنوف اور کاڈویل کا بھی ویسا مطالعہ نہیں کیا جا سکا جس کا حق تھا۔ اس صورتِ حال میں ادورنو، بنجمن اور مارکیوز کو کون دیکھتا، آلتھیوسے کا تو نام بھی ہمارے ترقی پسندوں نے نہیں سنا تھا، لوکاچ تک کچھ لوگ ضرور پہنچے لیکن اس وقت جب تحریک اپنے زوال سے دوچار تھی۔ سب سے زیادہ نقصان تنگ نظری اور تنگ فکری کے اس رویے سے پہنچا کہ ترقی پسندوں کو اپنے خلاف ہلکی سی تنقید سننا بھی گوارا نہ تھا اور اختلافِ رائے کے تمام دروازے انھوں نے بند کر دیے۔ آزادی کے بعد ترقی پسندی کے مقابلے میں جدیدیت کی کامیابی کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسندی کے پاس ادب اور غیر ادب میں فرق کرنے کی تھیوریٹیکل بنیاد نہیں تھی، یعنی کمٹ منٹ تو تھا لیکن ادبی کمٹ منٹ تھا ہی نہیں۔ اس صورتِ حال میں

جدیدیت نے ادب کی ادبیت اور 'ذہنی آزادی' پر زور دیا اور اس دعوت میں بڑی کشش تھی۔ لیکن افسوس کہ جدیدیت نے تمام تر سیاسی معنی کو پارٹی پروگرام کا بدل سمجھ لیا اور اس خلط مبحث کی وجہ سے ہر طرح کے سیاسی معنی کو ادب سے خارج قرار دے دیا۔ صرف اتنا ہی نہیں ادب کے سماجی منصب پر بھی وار کیا گیا۔ اس کا نتیجہ مہلک نکلنا ہی تھا۔ چنانچہ ادب جو ہر اعتبار سے سیاسی، سماجی اور ثقافتی ڈسکورس کا جیتا جاگتا مظہر ہوتا ہے، آپریشن تھیٹر میں ایتھر زدہ مریض کی مثال ہوگیا۔ لہذا ترقی پسندی ہو یا جدیدیت، اس وقت اردو تنقید میں زوال کا منظر نامہ مکمل ہے، اور تیسری دنیا کے دو فلاکت زدہ پچھڑے ہوئے معاشروں میں اردو تنقید کی بے تعلقی بہت سے سوال پیدا کرتی ہے۔

جدید اردو تنقید چوں کہ ترقی پسندی کی ضد میں اُبھری تھی اس کا امریکی نیو کریٹسزم کے ماڈل کو بنیاد بنانا فطری تھا جسے بالعموم 'نئی تنقید' کہا جاتا ہے۔ اس کی حیثیت سکۂ رائج الوقت کی بھی تھی۔ ہر چند کہ نئی تنقید کا متن اور متن محض پر اصرار کرنا ایک اجتہادی رویہ تھا، لیکن نئی تنقید اپنی نظریاتی بنیادوں کو کبھی واضح نہ کرسکی۔ نئی تنقید نے حقیقت نگاری کے موقف کو بجا طور پر رد کیا کہ مصنف معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہے یا معنی کے تعین میں مصنف کے منشا یا ارادے کو دخل نہیں ہے، لیکن معنی کا سرچشمہ کیا ہے، اس کا کوئی اطمینان بخش نظریاتی حل نئی تنقید پیش نہ کرسکی۔ حقیقت نگاری کی رو سے معنی وحدانی اور معین ہے، اور مصنف معنی کا مقتدرِ اعلیٰ ہے۔ اس کے برعکس نئی تنقید میں مصنف کی جگہ متن نے لے لی، لیکن متن سے جو معنی اخذ کیے جاسکتے، وہ وحدانی یا معین نہیں ہوسکتے، تو پھر معنی کی رَنتی کیا ہے، نئی تنقید کے پاس اس کا کوئی معقول جواب نہ تھا۔ نئی تنقید کی ایک بڑی غلطی یہ بھی تھی کہ اس نے مصنف کو رد تو کیا ہی تھا قاری کو بھی رد کردیا۔ اگرچہ بعد کے مفکرین نے قاری کو بحال کرنے کی کوشش کی، لیکن نئی تنقید کا اصل انحصار متن اور متنِ محض ہی رہا۔ تاہم متن چونکہ 'موضوع' نہیں ہے اور نہ ہی 'موضوعیت' اختیار کرسکتا ہے، لیے اصولاً نئی تنقید کا نظریاتی موقف معنی کے مسئلے پر آکر دم توڑ دیتا ہے۔ مزید یہ کہ تنقید چوں کہ بڑی حد تک غیر نظریاتی تھی۔ یعنی اس کا مقصد صرف معروضی تجزیہ تھا،

اس لیے بھی علاوہ شاعری کے نئی تنقید دوسرے ادبی ڈسکورس اور ادبی مسائل سے الگ تھلگ ہوتی چلی گئی، اور بالآخر ہیئت پر حد سے بڑھتے ہوئے اصرار کی وجہ سے ابہام، اشکال اور پیچیدگی کے مباحث میں اسیر ہو کر رہ گئی۔ اُردو میں یہ المیہ اور بھی شدید ہے، اس لیے کہ جدید تنقید کا سب سے بڑا مسئلہ ترقی پسندی کو بے دخل کرنا تھا۔ لہٰذا فن پارے کی خود مختاری اور خود کفالت کو ڈھال بنا کر ادب کا رشتہ تاریخ اور سماج سے عمداً کاٹ دیا گیا، نیز معروضیت کی لَے اس قدر بڑھائی گئی کہ ادبی مطالعہ بالآخر عروض و آہنگ، تذکیرو تانیث اور معائب و محاسن کی میکانکی سطح پر آ کر رک گیا۔ مختصر یہ کہ جدید تنقید کے 'بانجھ پن' کا منظر نامہ مکمل ہے۔ اگر زندگی کے کچھ آثار ہیں تو اس لیے کہ کچھ جینوئن لکھنے والوں نے تاریخی اور ثقافتی احساس سے ہاتھ نہیں اُٹھایا، اور پورا ادب بانجھ ہونے سے بچ گیا۔

تنقید کے نئے ماڈل کی جانب :

نئی تھیوری کے بارے میں اوپر جو بحث ہم کر آئے ہیں، اس سے ظاہر ہے کہ مابعد جدید یا پس ساختیاتی فکر نئے انسانی علوم کے ساتھ ہے۔ بیسویں صدی میں انسانی علم میں جو ترقی ہوئی ہے اور جو نئی بصیرتیں سامنے آئی ہیں، ان سے بہرہ مند ہونے کی روایتی تنقید میں صلاحیت نہیں۔ روایتی تنقید سمجھتی ہے کہ دروازوں اور دریچوں کو بند کر دینے سے یہ تھیوری کے اس انقلاب کے اثرات سے محفوظ رہ سکتی ہے جو اس وقت دنیا میں فکری سطح پر رونما ہو چکا ہے۔ لاکاں نے یاد دلایا ہے کہ فرائیڈ نے ایک موقع پر اپنے خیالات کی مخالفت کا موازنہ اس ردِ عمل سے کیا ہے جو سولھویں صدی میں کوپرنیکس کے نظریۂ نظام شمسی کے خلاف ہوا تھا۔ لاکاں کا کہنا ہے کہ فرائیڈ نے انسان کو ویسے ہی بے مرکز کر دیا ہے جیسے کوپرنیکس نے کائنات کو بے مرکز کر دیا تھا۔ نشاۃ الثانیہ کا ذہنی انقلاب جس طرح کسی ایک شخص کا کارنامہ نہیں تھا، اسی طرح موجودہ فکری انقلاب بھی کسی ایک مفکر کا کارنامہ نہیں ہے بلکہ اس میں کئی ضابطہ ہائے علم شریک ہیں۔ ایک علم کی بصیرت کس طرح دوسرے کو متاثر کر سکتی ہے، اس کا

ذکر آلتھیوسے سنیے :

'SINCE COPERNICUS, WE HAVE KNOWN THAT THE EARTH IS NOT THE 'CENTRE' OF THE UNIVERSE. SINCE MARX, WE HAVE KNOWN THAT THE HUMAN SUBJECT, THE ECONOMIC, POLITICAL OR PHILOSOPHICAL EGO IS NOT THE 'CENTRE' OF HISTORY - AND EVEN, IN OPPOSITION TO THE PHILOSOPHERS OF THE ENLIGHTENMENT AND TO HEGEL, THAT HISTORY HAS NO 'CENTRE' BUT POSSESSES A STRUCTURE WHICH HAS NO NECESSARY 'CENTRE' EXCEPT IN IDEOLOGICAL MISRECOGNITION'.

(ALTHUSSER 1971,p.201)

اوپر جس انقلاب کا ذکر کیا گیا، اس میں جب ایک کے بعد ایک کئی مقتدرات کو بے دخل کیا گیا تو ان کے ساتھ مصنف کا تخت سے اتارا جانا بھی فطری تھا یعنی ادب کے اس مقتدر 'موضوع' کا جو روایتی تنقید میں معنی کا فکم بنا ہوا تھا۔ مصنف کی بے دخلی یا ادب کے مقتدر 'موضوع' کی بے دخلی کا مطلب ہے متن کی اس 'موجودگی' سے آزادی جو اس کے متعینہ وحدانی معنی کی گارنٹی تھی۔ اس جکڑ بندی سے آزادی کے بعد متن کی طرفیں گویا کھل گئیں اور تکثیرِ معنی یا معنی کے 'دوسرے پن' کا نظریاتی جواز فراہم ہو گیا۔ لاکاں کے 'موضوع' کی طرح متن بھی ایک تشکیل ہے، غیر معین، مضطرب، تغیر آشنا۔ بقول ماشرے متن میں جو کمی رہ جاتی ہے، یعنی اس میں جو خاموشیاں راہ پا جاتی ہیں، یا جو یہ کہہ نہیں سکتا، وہ متن کا 'دوسرا پن' یا لاشعور ہے جو متن کے شعوری پروجیکٹ سے متضاد ہے۔ ادبی فارم اختیار کرتے ہی متن کو لاشعور بھی وجود میں آجاتا ہے اس خالی جگہ میں جو شعوری پروجیکٹ اور ادبی فارم کے درمیان بچ جاتی ہے۔ یہ عمل بالکل ویسا ہے جس کے ذریعے بقول لاکاں بچہ زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے۔ متن آئیڈیولوجی کا معنی بردار ہے لیکن صرف اسی حد تک جس حد تک ادبی فارم اس کی اجازت دیتی ہے۔ لاکاں کی اصطلاح میں 'متن بولتا ہے اس لیے کہ ادبی فارم نے اس کو متن بنایا ہے'۔

یہاں یہ یاد دلانا نامناسب نہیں ہے کہ جس طرح ہیگل نے تاریخ کو بے مرکز کیا

اور مارکس اور فرائیڈ نے انسان کو، اسی طرح سوسیئر نے زبان کو بے مرکز کیا، اور یہ زبان کا بے مرکز ہونا تھا کہ فکرِ انسانی لیوی سٹراس، لاکاں، آلتھیوسے، بارتھ، فوکو، دریدا، جولیا کرسٹیوا، وغیرہ کے ساتھ وہ موڑ مڑسکی جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ یہ انکشاف کرکے کہ زبان کا نظام افتراقیت پر مبنی ہے اور زبان میں مطلق کوئی مثبت عنصر نہیں، سوسیئر نے بالواسطہ طور پر 'موجودگی' کی اس مابعد الطبیعیات پر سوال قائم کردیا جو صدیوں سے انسانی فکر پر حاوی تھی:

'THROUGH LINGUISTIC DIFFERENCE THERE IS BORN THE WORLD OF MEANING OF A PARTICULAR LANGUAGE IN WHICH THE WORLD OF THINGS WILL COME TO BE ARRANGED...IT IS THE WORLD OF WORDS THAT CREATES THE WORLD OF THINGS'.
(LACAN 1977, p.65)

دریدا کہتا ہے:

'THE EPOCH OF THE METAPHYSICS OF PRESENCE IS DOOMED, AND WITH IT ALL THE METHODS OF ANALYSIS, EXPLANATION AND INTERPRETATION WHICH REST ON A SINGLE, UNQUESTIONED, PRE-COPERNICAN <u>CENTRE</u>'.

غرضیکہ مابعد الطبیعیاتی 'موجودگی' کے عہد کے ختم ہونے کے ساتھ ساتھ وہ تمام طور طریقے، تجزیے اور وضاحتیں بھی نمٹ گئیں جو وحدانی، غیر متزلزل اور آمریت شعار 'مرکزیت' پر قائم تھیں۔ اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ روایتی تنقید کے مقابلے میں پس ساختیاتی یا جدید تر تھیوری نئے علوم انسانیہ اور نئی فکر سے گہرے طور پر جڑی ہوئی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علوم انسانیہ اور آئیڈیولوجی کی سرحدیں زبان کے اندر ساختیائی ہوئی ہیں۔ بیشک یہ واضح نہیں کہ جب کوئی ماورائی سگنیفائر نہیں ہے اور کوئی آخری مقتدر معنی بھی نہیں ہے تو آئندہ کے امکانات کیا ہیں؟ یعنی پس ساختیاتی فکر ہیگل کے ساتھ نہیں نطشے کے ساتھ ہے، چناں چہ اگر یہ کوئی معین،

مرتب اور ضابطہ بند نظام پیش نہیں کرتی۔ تو اس کو اس کی کمزوری نہیں، قوت سمجھنا چاہیے۔ سوالات باقی رہیں گے، سوالات کی موجودگی فکرِ انسانی کے ارتقا کی ضمانت ہے اور زندگی کا لازمہ ہے۔ غرضیکہ لاکاں کی نو فرائیڈیت ہو یا آلتھیوسے کی نو مارکسیت، فوکو کی نو تاریخیت ہو یا بارتھ کی پورژوا شکن ادبیت یا دریدا کی مجتہدانہ ردتشکیل۔ ان سب نے مل کر موضوعِ انسانی کی بے دخلیت، معنی کے نظام، ادب کی نوعیت و ماہیت، اور ادب آرٹ اور نئی ترجیحات قائم کی ہیں۔ نتیجتاً تنقید کو نیا منصب اور نیا موقف عطا ہوا ہے۔ تنقید کا نیا ماڈل اسی موقف سے عبارت ہے۔

پس ساختیاتی تنقید یا مابعدِ جدید تنقید کی یہ نئی ترجیحات کیا ہیں، اور سابقہ تنقیدی موقف اور نئے موقف میں کیا فرق ہے، ہر چند کہ اس کا کوئی بندھا ٹکا اور مختصر جواب ممکن نہیں، تاہم اس کی ناتمام سی کوشش کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ پس ساختیات نے سابقہ تنقیدی ترجیحات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے، پس ساختیات کوئی نظام نہیں بناتی، لیکن پس ساختیاتی مباحث سے اگر کچھ اصول اخذ کرنے کی کوشش کی جائے اور انھیں کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی سعی کی جائے تو جو ترجیحات حاصل ہوں گی وہ کچھ اس طرح ہوں گی:

۱۔ سب سے پہلی بات یہ کہ معنی ہرگز وحدانی اور معین نہیں ہے، اس لیے کہ معنی تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور چوں کہ معنی تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے، اخذِ معنی کا عمل لامتناہی ہے اور کوئی تشریح اور تعبیر آخری اور حتمی نہیں ہے۔

۲۔ دوسرے یہ کہ متن نہ خود کار ہے نہ خود کفیل، اس لیے کہ اگر ایسا ہوتا تو معنی کا مقتدرِ اعلیٰ متن ہوتا جو وہ نہیں ہے۔

۳۔ تیسرے یہ کہ متن کی معروضیت ایک متھ ہے، اس لیے کہ متن ایک بند حقیقت ہے، وہ قاری ہی ہے جو متن کو بالفعل 'موجود' بناتا ہے اور ایسا قرأت کے عمل کی رو سے ہوتا ہے یعنی تنقید قرأت کا استعارہ ہے۔

۴۔ چوتھے یہ کہ قرأت کا عمل یک طرفہ نہیں بلکہ دو طرفہ عمل ہے یعنی نہ صرف قاری متن کو

پڑھتا ہے بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے یعنی متن قاری کی تشکیل کرتا ہے۔

۵۔ پانچویں یہ کہ قرأت کا عمل خلا میں نہیں ہوتا۔ تاریخیت اور آئیڈیولوجی قاری کے ذہن و شعور اور اس کی توقعات کے پیچیدہ NETWORK کے ذریعے در آتی ہے، یعنی اخذِ معنی میں تاریخی، ثقافتی، سیاسی اور سماجی قوتوں کی کارفرمائی سے انکار ممکن نہیں۔

۶۔ چھٹے یہ کہ زبان خیال کا رابطہ یا میڈیم نہیں، زبان خیال کی شرط ہے۔ بلکہ زبان خیال ہے

۷۔ ساتویں یہ کہ زبان بطور خیال سماجی ساخت ہے، جو معاشرے اور ثقافت کی رو سے طے ہوتی ہے اور بجائے خود معاشرے کی ساخت کا حصّہ ہے۔

۸۔ آٹھویں یہ کہ زبان چوں کہ معاشرے کی ساخت کا حصّہ ہے اور زبان خود آئیڈیولوجی ہے، ادب میں آئیڈیولوجی ہمیشہ مضمر رہتی ہے۔ آئیڈیولوجی سے مراد قواعد و ضوابط کا مجموعہ نہیں بلکہ وہ ذہنی رویے جن کی بناپر سماج کے مخصوص حالات سے ہم نباہ کرتے ہیں۔

۹۔ نویں یہ کہ ادب لامحالہ چوں کہ آئیڈیولوجی کا نظارہ کراتا ہے، ادب یا آرٹ میں کوئی موقف معصوم یا غیر جانب دار موقف نہیں خواہ ہمیں اس کا علم ہو یا نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن نہیں۔

۱۰۔ دسویں یہ کہ زبان لاشعور کی طرح ساختیاتی ہوتی ہے یعنی ایسا بہت کچھ ہے جو زبان کے نظام سے باہر رہ جاتا ہے، اور اس سے متصادم ہوتا ہے جو زبان کے اندر ہے۔

۱۱۔ گیارھویں یہ کہ زبان میں چوں کہ کچھ بھی مثبت نہیں اور اس میں تفرق ہے، اس لیے معنی قائم بالذات نہیں، اور چوں کہ معنی قائم بالذات نہیں، لفظ اور معنی میں کوئی فطری اور لازمی رشتہ نہیں۔

۱۲۔ بارھویں یہ کہ معنی چوں کہ قائم بالغیر ہے اور تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے، معنی جتنا ظاہر ہوتا ہے اتنا غیاب میں بھی رہتا ہے، یعنی معنی بے مرکز ہے۔

۱۳۔ تیرھویں یہ کہ جس طرح معنی زبان کی تشکیل ہے، ذات یا شعورِ انسانی یا موضوعِ انسانی، بھی ڈسکورس کی تشکیل ہے، گویا 'موضوعِ انسانی'، ایک مفروضہ ہے جس کہ

ایسا سمجھ لیا گیا ہے۔

۱۴۔ چودھویں یہ کہ موضوعِ انسانی، چوں کہ تشکیل ہے، یہ معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہو سکتا، یعنی، موضوعِ انسانی، خود بے مرکز ہے۔

۱۵۔ پندرھویں یہ کہ ان تمام وجوہ سے مصنف معنی کا مقتدرِ اعلیٰ نہیں ہو سکتا جیسا کہ روایتی تنقید سے چلا آرہا تھا، نیز معنی کا حکم قاری محض بھی نہیں، بلکہ معنی قرأت کے عمل سے پیدا ہوتا ہے۔

۱۶۔ سولھویں یہ کہ معنی چوں کہ تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا سامنے ہے اتنا غیاب میں بھی ہے، اس لیے فقط سامنے کا یا مانوس یا معمولی معنی ہی کل معنی نہیں، غائب معنی یا معنی کا 'دوسراپن' بھی اہمیت رکھتا ہے، اور اکثر یہ کہ معنی ہوتا ہے جسے تاریخ کے مقتدرہ نے یا طاقت یا اقتدار کے کھیل نے دبا دیا ہے یا نظر انداز کر دیا ہے۔

۱۷۔ سترھویں اور آخری یہ کہ معین، مرتب یا ضابطہ بند نظام کلیت پسندی اور آمریت کی طرف لے جاتے ہیں۔ اُن کا رد لازم ہے اور کُلیت پسندی یا جبریت کے مقابلے پر کھلی ڈلی اور آزادانہ تخلیقیت مرجح ہے۔ پس ساختیات ضابطہ بند نظام کے خلاف ہے، اس لیے وہ اپنا نظام بھی نہیں بناتی۔ وہ لیبل سازی کے بھی خلاف ہے۔

چنانچہ واضح ہے کہ سابقہ تنقیدی رویوں سے ہٹ کر پس ساختیاتی یا جدید تر تنقید باغیانہ ریڈیکل کردار رکھتی ہے اور وفورِ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کا نظریاتی جواز فراہم کر کے متن کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ چوں کہ یہ قرأت کے عمل اور قاری کے تفاعل پر زور دیتی ہے، اس سے قاری پر مرتب ہونے والا اثر بھی در آتا ہے اور اس مبحث سے ادب میں سیاسی سماجی معنویت کی راہ کھل جاتی ہے۔ مزید یہ کہ اوپر جن چند اصولوں کا ذکر کیا گیا، 'ردِ تشکیل' ان میں ایک اصولِ مطالعہ ہے، ردِ تشکیل پس ساختیات کی انتہائی شکل ہے یہ کل پس ساختیات نہیں۔ پس ساختیاتی تھیوری بہت وسیع ہے اور اس کے مضمرات سلسلہ در سلسلہ ہیں، اور تفصیل کی باریک بحثیں بھی بہت ہیں۔ سابقہ ابواب میں حتی الامکان ان سب سے بحث کی جا چکی ہے۔

اور جن ترجیحات کو مستنبط کیا گیا، ممکن ہے بادی النظر میں وہ پیچیدہ اور مشکل معلوم ہوں، لیکن اگر فقط دو تین بنیادی باتوں ہی کو سامنے رکھا جائے، تو بھی نیا تنقیدی موقف حاصل ہوسکتا ہے۔ مثلاً یہ کہ ساختیاتی فکر کی رو سے متن خود مختار اور خود کفیل نہیں ہے۔ یا یہ کہ معنی متن میں بالقوۃ موجود ہوتا ہے، قاری اور قرأت کا عمل اس کو بالفعل موجود بناتا ہے۔ یا یہ کہ معنی وحدانی نہیں ہے، یہ تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا ظاہر ہے اتنا غیاب میں بھی ہے۔ یا یہ کہ متن چوں کہ آیئڈیولوجی کی تشکیل ہے۔ ادب کی کسی بحث سے تاریخی، سیاسی، سماجی یا ثقافتی معنی کا اخراج نہ صرف غلط بلکہ گمراہ کن ہے۔ ان بنیادی امور ہی سے جو موقف مرتب ہوتا ہے وہ نئے ماڈل سے قریب تر ہے، اور یہ کہنا تحصیل حاصل ہے کہ اس موقف سے جو تنقیدی عمل مرتب ہوگا وہ روایتی یا جدید تنقید نہیں، پس ساختیاتی یا مابعد جدید تنقید ہی کہلائے گا۔ یہ بہرحال وقت طے کرے گا۔

اس کے باوجود اس تنبیہ کی بہرحال ضرورت ہے کہ پس ساختیات نوعیت کے اعتبار سے چوں کہ باغیانہ، آزاد اور تحلیلی ہے، لہٰذا پس ساختیاتی یا مابعد جدید تنقید کی کوئی تعریف مکمّل نہیں کہی جاسکتی، اس کا کوئی ماڈل خود اس کی اسپرٹ کے خلاف ہے۔ مندرجہ بالا اصولوں کا ذکر فقط اس لیے کیا گیا کہ بنیادی ترجیحات اور سابقہ رویوں سے انحراف کے مقامات واضح رہیں۔ ورنہ معلوم ہے کہ پس ساختیاتی تھیوری نہ تو کوئی پروگرام دیتی ہے، نہ طریقۂ کار اور نہ کوئی حکمت عملی وضع کرتی ہے۔ ایسی کوئی بھی کوشش اس کے مزاج اور کردار کے خلاف ہوگی۔ یہ بھی واضح رہے کہ پس ساختیاتی فکر یا نئی تھیوری جسے کہا گیا نئے علوم انسانیہ کے ساتھ ہے، یعنی یہ نشانیات، ساختیات، پس ساختیات، تحلیل نفسی، رد تشکیل وغیرہ کی زائیدہ اور ساختہ پرداختہ تو ہے ہی، یہ مابعد جدید عہد کے باقی ماندہ EMANCIPATORY نجات کوش نظریوں THEORIES، یعنی نئی مارکسیت، نئی تاریخیت اور نسوانیت کے بھی ساتھ ہے اور ان سے گہرا رابطہ رکھتی ہے۔ چناں چہ یہ بعید از قیاس نہیں کہ مستقبل میں

تنقید کے نئے ماڈل اور ان ، نجات کوش ، نظریوں میں فکری روابط مزید استوار ہوں، بہرحال اتنا طے ہے کہ تنقید کے نئے ماڈل کی نسبت فرسودہ اور منجمد فکر سے نہیں، بلکہ تجسس اور تازہ کار ذہنوں سے ہوگی، اور اس کی سب سے بڑی شناخت اس کا باغیانہ اور غیر مقلدانہ کردار ہوگا۔

وہاب اشرفی

جدید مغربی ادبی نظریات اور ہمارے نقّاد

شاید اب بحث کی گنجائش نہیں کہ اُردو تنقید مغربی افکار سے مسلسل متاثر ہوتی رہی ہے، یہ کوئی اُلجھن کی بات نہیں ہے زیادہ ترقی یافتہ زبانوں کا ادب لازمی طور پر پسماندہ زبان کے ادب سے زیادہ ترقی یافتہ ہوتا ہے۔ پیروئ مغرب ہمارے احساس کمتری کی دلیل نہیں، ہماری مجبوری اور ضرورت ہے تخلیقی ادب پیدا کرنے کے باب میں ایسی مجبوری اور ضرورت یقیناً کم ہو جاتی ہے لیکن تنقیدی امور کی انجام دہی میں وہ طریق کار اصول اور ضابطے یہاں تک کہ فکری پہلو بڑے اہم بن جاتے ہیں جن کی عالمی سطح پر شناخت ہو چکی ہوتی ہے۔ ان سے گریز کرنا، لاتعلق رہنا، دامن کشاں گذر جانا یا سرے سے واقف نہیں ہونا گمراہ کن بات ہوگی اور ایک طرح سے اپنی پسماندگی پر خوش ہونے اور نازاں ہونے کے مترادف، لیکن یہاں ایک بڑا اہم سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا مغرب کے نت نئے تجربوں کو بلا رد و انتخاب قبول کرنا سود مند ہو سکتا ہے؟ اور کیا اردو تنقید کی زبوں حالی کا اس عمل سے علاج ممکن ہے؟ کیا اس سے تنقیدی انارکی پیدا نہ ہوگی؟ میرے خیال میں جو حضرات مغربی تنقید کے کسی نئے اصول کے اطلاق سے ناخوش ہوتے ہیں ان کے سامنے کئی دوسری وجہوں کے علاوہ ایک وجہ یہ

بھی ہوتی ہے کہ وہ بہت سے نظریات کے دام میں پھنستے نظر آتے ہیں اور انھیں فوراً احساس ہوتا ہے کہ ان کی جانی بوجھی سرحد پر باہر کے انجانے ہتھیاروں سے حملہ کیا جارہا ہے گویا ان کی نگاہ میں یہ ایک قسم کا تنقیدی تشدد ہوا جس کے خلاف واز اٹھانی ہی چاہیے میرے خیال میں تنقیدی تشدد کا یہ احساس بے بنیاد نہیں ہے، ایک کلیم الدین احمد کی مثال بالکل سامنے کی ہے، ہم سبھی واقف ہیں کہ وہ کیمبرج میں F.R. LEVIS کے شاگرد رہے تھے، خود لیوس نے کلیم الدین نمبر مرتبہ پروفیسر ناگندر پرشاد، گیا میں ایک خط کے ذریعہ اس کا اظہار کیا ہے، چنانچہ ان کا حق ہوا ہے کہ وہ لیوس کے کسی قول کو نقل کریں، لکھتے ہیں :

"ادبی تنقید کو ادب کے علاوہ اور کسی چیز سے واسطہ ہے، ادب سے سنجیدہ دلچسپی محض ادبی نہیں رہ سکتی، یہ دلچسپی سماجی انصاف اور تنظیم اور کلچر کی صحت کے احساس اور ان میں انہماک سے وابستہ ہوتی ہے"
(تنقید اور دماغی صحت - سخن ہائے گفتنی دوسرا ایڈیشن صفحہ ۲۸۱)

کلیم الدین احمد نے یہ نہیں لکھا کہ لیوس کا یہ قول انھوں نے کہاں سے نقل کیا ہے لیکن اگر میں اس قول کو مارکس سے منسوب کردوں تو کسی ناواقف شخص کو کیا اعتراض ہوسکتا، اگر یہ قول درست ہے تو کلیم الدین احمد کو مارکسی ادب و تنقید پر برسنے کی کیا ضرورت تھی، انھوں نے اقبال کے کلام کا ایک بڑا حصہ کیوں رد کردیا، غزل، مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ کو اس کے کلچرل پس منظر میں کیوں نہیں دیکھا، انھیں رد کرنے کی کیوں کوشش کی، کلیم الدین احمد کی عملی تنقید کی جو صورت ہے اس میں یہ قول کہیں منطبق نہیں ہوتا اسی قول کی بنیاد پر امداد امام اثر مصنف کاشف الحقائق، کی بوطیقا پر رد و تنقید پر ایک نظر، میں ایک جملہ بھی لکھنا کیوں گوارہ نہیں کیا ـــــ ان تمام سوالات کے جواب اسی لیے ملنے مشکل ہیں کہ موصوف تو لیوس کے رسالے SCRUTINY کی پالیسی کے نقاد معلوم ہوتے ہیں اس اقتباس کے نہیں جو انھوں نے نقل کیا ہے، پالیسی کیا تھی سنئے ۔

لکھتے ہیں :

" جدید امریکی نقاد مثلاً برک، پن وارن اور رین سم وغیرہ کی
موشگافیاں ایک لمحہ کے لیے الگ رکھیں کیوں کہ انھوں نے کولرج سے
اینٹیں مستعار لے کر اپنی فکر کی نازک عمارت تعمیر کی ہے، اگرچہ ان سے
علامتوں کی طبقہ بندی میں ضرور مدد ملی ہے " (علامت کی پہچان، شعر غیر شعر اور نثر)

دیکھیے اسی جملے میں کم از کم چار نقادوں سے ملاقات ہو جاتی ہے برک، پن وارن
رین سم اور کولرج۔ سب سے پہلے برک کو لیجیے شاید فاروقی کی مراد بروکس سے ہے،
یعنی کینتھ بروکس سے، بہر طور موصوف کا پورا بیان پیچیدگی پیدا کرتا ہے اور نتیجے
میں لایعنی قسم کا اظہار بن جاتا ہے، یوں تو سارے نقادوں کا رشتہ ارسطو سے جوڑا
جاسکتا ہے، اسی طرح اسمِ اعظم کالرج بھی ہے لیکن بروکن وارن اور رین سم نے کسی
طرح اپنی فکر کی اینٹیں کالرج سے مستعار لی ہیں۔ BROOKS: اور WARREN دونوں ہی تخلیقات
کی تفہیم کا بار پڑھنے والوں کے سر رکھتے ہیں کہ ان میں تخلیقی مرحلے میں جو بھی ٹیکنیکی پہلو
اپنائے جائیں انھیں لازمی طور پر ایک مرکزی دھاگے میں پرویا ہوا ہونا چاہیے، یعنی
ایک فارم کے تحت ؛ اور اس فارم کے تمام عناصر کی شناخت پڑھنے والوں کے ذمہ
ہونی چاہیے، مختلف تکنیکی صورتوں کا اتحاد ، FOR پیدا کرتا ہے۔ جس کی تفہیم متعلقہ تخلیق کی
تفہیم ہوگی، لیکن اگر فاروقی کی مراد KENNETH BURKE سے ہے تو پھر اس کا ذکر رین سم اور وارن
کے ساتھ نہیں کرنا چاہیے تھا، نئی تنقید کے مانے ہوئے گروپ دو حصوں میں اس طرح ہیں پہلا
گروپ T.S.ELIOT آئی۔ اے رچرڈس OHN CROWE RANSOM ALLEN TATE RABERT PENN
WARREN, CLEANTH BROOKS; WALLIAM K. WINSAT اس کے بعد کا حلقہ یہ ہے
YVOR WINTERS کینتھ برک، آر۔ پی بلیک مور، آف آر لیوس اور WILLIAM EMPSON (رین
سم میری نہیں جان، آر۔ WILLINGHAM کی ہے) ۔ یعنی وارن اور رین سم کے ساتھ
برک کا نام لینا تکلف یا لغزش ہے۔ حیرت تو اس بات کی ہے کہ دوسرے
لوگوں کے ساتھ RANSOM . کو بھی کولرج کا خوشہ چیں محض کہا گیا ہے۔ گو

IT MIGHT BE, CLOSER TO THE FACT TO HOLD THAT THE ADOPTION OF A TONE OF ARGUMENT AT ONCE AGRIEVED AND AGRESSIVE AT LENGTH INTIMIDATED MANY WHO AT FIRST DISAPPROVED SECRUTINY'S POLICY OF SUBJECT ING LITERATURE, TO PROCESSES OF MINUTE TEXTUAL EXAMINATION WHICH DEMANDED EXHAUSTIVE AND EXHAUSTING CONCENTRATION ON "THE WORDS ON THE PAGE" .... IT BREED LEADERS - FUTURE TEACHERS AND PROFESSORS WHO WENT OUT INTO THE ACADEMIC WORLD, AND SPREAD THE NOTHING BUT THE "WORDS-ON-THE PAGE" FALLACY AMONG THE STUDENTS AT HOME AND ABROAD, STUDENTS WHO MOREOVER DID NOT DEVELOP INDEPENDENCE OF THOUGHT BUT AS A CONSEQUENCE OF THE POLICY TRANSMITTED THIS FALLACY.

("بیسویں صدی میں انگریزی ادب" اے۔ سی۔ وارڈ)

ان جملوں میں کلیدی نکتہ یہ ہے کہ فعل جراحی سے انہماک رکھنے والے نقادوں نے اپنے طور پر کچھ سوچا سمجھا نہیں بس مذہبی عقیدے کے طور پر بنائے ہوئے اصولوں پر چل پڑے اور اپنی فکر اور سوچ ہمیشہ کے لیے رہن رکھ دی اور مانگے ہوئے عقیدے کی ترویج واشاعت میں لگ گئے، یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے، بعضوں نے خواہمخواہ امریکی نئی تنقید کا رشتہ جدیدیت سے قائم کیا ہے، وہ جو صفحے پر چھپے ہوئے لفظ کی توضیح وتشریح کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے، اس کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے اور نیوکریٹی سزم کے حوالے سے بہت سے اہم اردو نقاد پہچانے جاتے ہیں شمس الرحمن فاروقی

فاروقی کا پڑھنے والا ان کے علم کے جال میں پھنستا ہی چلا جاتا ہے۔ بھلا رسالے کا میرِ کارواں امریکہ کے جنوب کو شمال کی سیاسی بالادستی کے معیار سے ادبی طور پر نکالنے کا عزم رکھنے والا کولرج کے ٹھیکروں پر کیوں پلنے لگا! اس بحث کی غایت یہ ہے کہ کسی ایک اسکول سے نام نہاد طور پر جڑے ہوئے نقادوں کے الگ الگ نظریوں سے ہم آگاہ نہیں ہیں۔ ایک نقاد دوسرے سے کس طرح مختلف ہے۔ اس کی واقفیت ہمیں نہیں ہے ہم نظریات کی باریکیوں میں اُترنا ہی نہیں چاہتے اور ایک ہی سانس میں مختلف الخیال نقادوں کے اقوال نقل کر کے علمی وقار حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ہمیں مختلف نقادوں پر الگ الگ کتابیں یا مضامین لکھنے کی فرصت نہیں ہے یہی سبب ہے کہ ہم تنقیدی تصوّرات کا کاک ٹیل تیار کرتے رہتے ہیں اور ہمیں اس کی خبر بھی نہیں ہوتی اور یہ منزل یقینی جہل کی ہے۔ ایک اور نقصان بھی ہے اور وہ زیادہ تشویش ناک ہے، جب ہم کسی مخصوص تصوّر کو دوسرے تصوّر سے الگ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے تو یک سرے ہو جاتے ہیں ایک ہی راگ الاپتے رہتے ہیں، لہٰذا تنوع پیدا نہیں کر سکتے، نیو کریٹی سزم کے تحت آنے والے مغربی نقادوں کے نت نئے رنگ پر ہماری نظر نہیں ہوتی ہے۔ تو تھوڑے ہی عرصے میں لوگ ہم سے اوب جاتے ہیں۔

اگر فاروقی، ٹک برک، وارن اور رینسم میں فرق نہیں کر سکتے تو شکایت کسی اور سے کیوں کی جائے۔ اس ضمن میں ہم نے ترقی پسندوں کے انحطاط سے بھی سبق نہیں لیا۔ ترقی پسندی ایک خاص وقت میں کام کر چکی تھی خصوصاً فکشن کے دائرے میں۔ لیکن خود اس اسکول میں کتنی وسعت تھی اس کا اندازہ ترقی پسند نقادوں کو کبھی نہیں ہوا۔

ترقی پسند یا مارکسی تنقید کے نظریاتی مباحث میں چند گھسے پٹے نام ہی سامنے آتے رہتے، ناول کی نظریاتی بحث میں لوکاچ کی کاوشوں کا بس سرسری

طور پر ذکر ہوا ہے، اصغر علی انجینئر نے ایک مختصر سی کتاب لوکاچ بھی لکھی لیکن اس کے دقیق مباحث میں اترنا نہیں چاہا۔ مجھے حیرت ہے کہ COLIN MACCABE EDWARDSAID BELREY اور TERRY EAGLETAN پر مارکسی نقادوں نے کچھ نہیں لکھا، MIKHALL BAKHTIM اور FREDRIC & JAMESON کے تصورات کی طرف ترقی پسندی سے الگ شناخت رکھنے والے متوجہ ہو رہے ہیں لیکن مارکسی اب تک خاموش ہیں۔ دراصل میں اس نکتے کی وضاحت کرنا چاہتا ہوں کہ مغربی تنقیدی افکار کی پیروی میں ہم چوکس نہیں ہیں اور ہمیں ان کے بارے میں جاہلوں کا سا عقیدہ ہے۔ اور یہ وراثت بڑی پرانی ہے۔ ایک زمانے میں فرائڈ کے حوالے سے اردو میں کچھ نفسیاتی تنقید کے نام سے لکھا گیا، پھر اس میں توسیع ہوئی اور لوگ باضابطہ طور پر یونگ کی طرف متوجہ ہوئے۔ پاکستان کے ریاض احمد لکھتے ہیں:

"نفسیاتی تنقید کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنی قدیم ادبی روایات کو مذہبی اور ثقافتی اقدار کے پہلو بہ پہلو جانچیں، اڈلر اور بالخصوص یونگ اس ضمن میں زیادہ رہبری کر سکتے ہیں یونگ کے نظام معیشت میں مذہب اساطیر اور اجتماعی لاشعور کو جو اہمیت ہے اس کی بنا پر ہم تصوف اور صوفیانہ ادب کی نفسیات سے قریب تر پہنچ سکتے ہیں، فرائڈ کا مطالعہ شائد ہمارے لیے اس حد تک کارآمد ثابت نہیں ہو سکتا ہے لیکن بد قسمتی سے یوں نظر آتا ہے کہ ہمارے نقادوں نے یونگ کا مطالعہ بہت کم کیا ہے۔" نفسیاتی تنقید کی ضمن میں میں نے پاکستان کے سلیم اختر کی تحریریں دیکھی ہیں۔ ریاض احمد کا مضمون جہاں سے یہ اقتباس لیا گیا ہے بہت پرانا ہے۔ اب اڈلر اور یونگ ہندوستان میں نفسیاتی تنقید کے حوالے سے غیر مانوس نام نہیں ہیں ——— لیکن مجھے اب بھی یہ احساس ہو رہا ہے کہ نفسیاتی تنقید کے نظریاتی مباحث مغرب میں بہت آگے جا چکے ہیں اور ہم محض تین ناموں سے چپکے ہوئے ہیں۔ چنانچہ نفسیاتی اسکول کی نیرنگی۔ تنوع اور تہہ داری سے ہماری عدم واقفیت ہماری نفسیاتی تنقید کا المیہ ہے یوں تو فرائڈ سے ہم ادب چپکے ہیں لیکن کسی ایک مصنف کا اس کے افکار کی بنیاد پر شاید جائزہ

نہیں لیا گیا ہے، سید محمد محسن نے منٹو کا مطالعہ اسی پس منظر میں کیا ہے کتاب چھپ گئی ہے یہ ایک استثنائی صورت ہے۔ یونگ کے حوالے سے بعضوں نے غالب کی تفہیم کی طرف قدم بڑھائے ہیں، یہ دیکھ کر مسرت ہوتی ہے کہ فرائڈ یونگ اور راڈلر کے نظریوں کے اختصاص پر لوگوں کی نظر ہے۔ اب ضرورت اسی بات کی ہے کہ نفسیاتی تنقید کے مرحلے میں ہم HAROLD BLOOM، اور JACQUES LACAN GEOFFRY HARTMAS. HELENE CIXOUS، وغیرہ کے نظریات سے آگاہ ہوں اور ان کے اختصاص اور اختلاف کی نوعیتوں سے واقف ہونے کے بعد نفسیاتی تنقید کے نئے امکانات کی طرف توجہ کرنی چاہیے۔

ادھر ساختیات اور پس ساختیات وغیرہ ہمارے تنقیدی رویے میں بار پار رہے ہیں۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ ان سے متعلق نظریوں اور نظر سازوں پر کھل کر لکھا جا رہا ہے۔ چونکہ ساختیات اور پس ساختیات سے وابستہ مغربی مفکرین بیش از بیش لسانیات کے اسکول سے وابستہ ہیں اسی لیے ان کے افکار میں دقیق لسانی مباحث ناگزیر ہیں۔ ایسے میں وہی نقاد اردو میں بھی کچھ کام کر سکتے ہیں جو لسانیات کی ڈسپلن میں درک رکھتے ہیں، ہر شخص کی رائے زنی یقیناً بے معنی ہوگی، وزیر آغا کی کتاب "ساختیات اور سائنس" اس کے ایک حصے میں نئے آفاق کے عنوان سے چھ مضامین ہیں۔ اس میں دو مضامین (سوسیر کا نظام فکر، اور رولاں بارت کا فکری نظام کے عنوان سے ہیں، ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ متعلقہ اسکول کے نظریہ سازوں کے نظریوں سے آگاہ ہونے کا پہلا مرحلہ طے کیا جا رہا ہے، گوپی چند نارنگ کی کاوشیں ہند و پاک میں سب سے زیادہ تیز ہیں، ان کے متعدد مضامین ساختیات اور پس ساختیات کے نظری مباحث پر محیط ہیں مثلاً ساختیات اور ادبی تنقید، ساختیات، کچھ ساختیات کے بارے میں، مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات، ساختیات اور فکشن کی شعریات، وغیرہ ان مضامین کے علاوہ ساختیاتی پس ساختیاتی اسکول سے وابستہ ساسر کے علاوہ بعض دوسرے نظر ساز مثلاً رومن جیکبس، جونتھن کولر، اور بارت وغیرہ

پر موصوف نے الگ مضامین قلمبند کیے ہیں، گویا ان کی کاوش ہے کہ اس ضمن میں ایک ادیب کا دوسرے سے فکری سطح پر جو فرق ہے وہ واضح ہو جائے، یہی کام ہم نے نیو کریٹی سزم کے حوالے سے نہیں کیا۔ ــــ میرے خیال میں جب تک نظری سطح کے مباحث صاف نہ ہو جائیں اور تمام تر نکات آئینہ نہ بن جائیں نظریہ یا نظریات کی اطلاقی صورت کا سوال قبل از وقت ہو گا حالانکہ اب اس کی طرف بھی توجہ ہو رہی ہے۔

لیکن جس پہلو پر سنجیدگی سے غور کرنا ہے۔ وہ یہ کہ ادبی نظریہ سازی کا کام کیا صرف اہالیانِ مغرب ہی کر سکتے ہیں، کیا مشرق کا سوتا اتنا خشک ہے کہ اس میں کوئی نیا چشمہ پھوٹ ہی نہیں سکتا؟

ہمارے ابتدائی نقادوں نے اپنے طور پر فکر کی جو بساط بچھائی تھی اس پر مشرقی انداز میں ہم کام کیوں نہیں کر سکتے ؟ حد تو یہ ہے کہ ہم حالی اور امداد امام اثر کی حد تک بھی اپنے انداز میں نہیں سوچ سکتے ؟ کیوں؟ ایسا تو نہیں کہ پیروئ مغرب نے ہماری تمام صلاحیتیں یعنی آزادانہ طور پر سوچنے کی صلاحیتیں ہمیشہ کے لیے سلب کر لی ہیں ــــ یہ ایسے سوالات ہیں جن پر شاید ہمیں سوچنا چاہیے۔

اسلوب احمد انصاری

تنقید کی صورتِ حال پر چند خیالات

اُردو تنقید کے عمل ارتقاء پر اگر ایک طائرانہ نظر بھی ڈالیں، تو اس نتیجے پر پہنچنا مشکل نہیں کہ غزل، قصیدہ، مثنوی وغیرہ اصنافِ سخن کی طرح تنقید کے ابتدائی تصورات بھی ہماری مشرقی روایت کے رہینِ منت ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر ان کے مآخذ اور سرچشمے عربی اور فارسی تحریروں میں ملتے ہیں۔ ان مشرقی مصنفین کو ذہن میں رکھتے ہوئے شروع ہی میں یہ کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ عربی مآخذ فارسی مآخذ کی نسبت اہم ترین۔ اور عربی مآخذ میں بالواسطہ طور پر یونانی فکر کے آثار جھلکتے ہیں۔ جو عبرانی زبان کے توسط سے یونانی ادب العالیہ کے براہِ راست عربی تراجم کے ذریعہ مشرقی ادب تک پہنچے۔ اس طرح نظامی عروضی سمرقندی کی معروف کتاب چہار مقالہ کے دوسرے حصّے میں خاص طور پر ادب اور شاعری میں صناعت کے باب میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس سارے مواد کو پوری طرح کھنگھالنے پر پتہ چلتا ہے کہ شعر و ادب کے نقد میں زیادہ تر زور عروضی بحثوں، ادب اور شعا بر اخلاق کے تعلق شعرائے ماقبل کے نوک زبان پر ہونے، شاعر کی وسعتِ علم اور تبحر اور صنائع و بدائع کو استادانہ طور پر یعنی مشاقی کے ساتھ برتنے پر دیا گیا ہے۔

چنانچہ ایک عرصے تک اردو تنقید میں بھی انہی عناصر کی موجودگی اور کارفرمائی کا لحاظ رکھا گیا۔ اُردو تنقید میں نئی پیڑھی کے نمائندے حالؔی اور شبلؔی ہیں۔ دونوں کے ہاں البتہ ایک اہم عنصر تخیل کی کارفرمائی کا احساس اور حالؔی کے ہاں اس متزاد قوت فیصلہ کے عمل کا جو تخیل کے تگ و تاز کو مستقل رکھنے اور اسے قابو میں رکھنے کا ذکر ملتا ہے۔ حالؔی کے کانوں میں ان تصورات کی بھنک غالباً انگریزی کتابوں کے اُردو تراجم کے ذریعے پڑی تھی، جن سے ان کا سروکار رہتا تھا۔ اپنی ذہنی اُپج قوت آخذہ اور حسِ امتیاز سے کام لے کر اس طرح کے کئی تصورات کو اپنی تحریروں میں بارآور طور پر استعمال کیا۔ یہاں یہ ذکر کر دینا شاید بے محل ہو کر تخیل کے باب میں بڑے نادر نکتے اور اس کے بے پناہ امکانات کا احساس ہمیں انگریزی کے رومانی شاعروں کے ہاں ملتا ہے۔ چنانچہ کالرج، ورڈزورتھ، بلیک کیٹس اور شیلے سب کے ہاں تخیل کی کارپردازی ایک کلیدی تصور کی حیثیت سے موجود ہے اور اس خاص ضمن میں سب شاعروں نے شیکسپیئر کے ڈراموں سے اکتسابِ فیض کیا ہے۔ حالی اور شبلی کے علاوہ پرانی تنقید کے ایسے نمائندہ لکھنے والوں جیسے امداد امام اثرؔ، وحیدالدین سلیم، مولوی عبدالحق، عبدالسلام ندوی، عابد علی عابد، ڈاکٹر سید عبداللہ، نیاز فتح پوری، مسعود حسن رضوی اور حامد حسن قادری، (اگر ان سب کو نقاد کہا جائے۔ جو بہت مشتبہ ہے) کے ہاں خیال اور نظر کی وسعت معدوم ہے اور تنقیدی کوئی شعور موجود نہیں۔ ان کے ہاں انہی پرانے تصورات کی تکرار ملتی ہے۔ جو عربی اور فارسی روایت سے ماخوذ ہیں۔ یعنی شعر و ادب کا مصلحانہ رول، الفاظ و تراکیب کی ندرت پر زور، ایک ہی موضوع پر دو شاعروں کی طبع آزمائی کو تقابل کا معیار بنانا، برجستگی، سلاست اور روانی کا بار بار ذکر اور پیرایۂ بیان کی جدت پر اصرار۔ مشرقی شعریات کے لیے سارے معیار اور پیمانے بھی زیادہ دور تک نہیں لے جاتے۔

تنقید کے تفاعل کا مبہم سا شعور و ادراک اور اسے برتنے کی ضرورت کا

احساس اس دور کے ختم ہو جانے کے بعد ہوا۔ آپ چاہیں تو ترقی پسند ادب کی تحریک کو ایک طرح کا سنگِ میل قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن ان لکھنے والوں نے جو مارکس اور اینگلز کے خیالات اور تصورات شیدائی اور جدلیاتی مادیت کے پرجوش داعی تھے۔ تنقید کے کام کو غلط راستے پر ڈال دیا۔ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ مارکس اور اینگلز کی بھی صحیح ترجمانی نہیں کی۔ ہر نقطۂ نظر کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اس نے ادب کو سیاسی پروگرام اور فارمولے کی تشہیر کا آلۂ کار بنا دیا۔ اور اس پر تنقید کو سائنٹی فک تنقید کے نام سے پکارا جانے لگا۔ جس کی وجہ سے تخلیقی عمل کی نوعیت، ادب کی اپنی ہیئت، منطق اور جمالیات نظروں سے بالکل اوجھل ہو گئی۔ اور بعض مخصوص نظریات کی تبلیغ و اشاعت کو ادب کا مقصد قرار دے دیا گیا۔ اور یہ تبلیغ و اشاعت بھی بڑے ہی جارحانہ اور کھلے انداز سے ، جس سے ادب اور صحافت کے مابین فرق کرنا دشوار ہو گیا۔ یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ گیتوں، پہیلیوں اور کہانیوں کو چھوڑ کر ادب نہ عوام کے لیے معرضِ وجود میں لایا جاتا ہے، اور نہ اس کی تنقید عوام کی خاطر کی جاتی ہے۔ کیا غالب اور اقبال کی غزلیں عوام کے لیے کہی گئی ہیں۔ اور کیا شیکسپیئر کے ڈراموں کے اہم ترین حصوں سے عوام استفادہ کر سکتے ہیں؟ سیاسی پروگرام اور فارمولوں کی تشہیر و اشاعت کے لیے اور عوام سے براہِ راست رابطہ قایم کرنے کے لیے ایسی نثر کافی ہے جسے FUNCTION کہا جا سکتا ہے۔ شعری زبان اس کے لیے موزوں میڈیم نہیں ہے۔ اور نہ شعری علائم استعارے اور اشارے عوام کے مصرف کے ہوتے ہیں۔ ادب اور تنقید کے ترقی پسندانہ نقطۂ نظر کو قبول کرنا دراصل ان دونوں کے بنیادی تفاعل سے صرف نظر کرنے کے مرادف ہے۔ اور ادب کو جو ایک جمالیاتی فن پارہ ہے۔ غیر ادبی یعنی سیاسی اغراض کے لیے استعمال کرنے کے جس عنصر کو اس طرح کی بحثوں میں ہم نظر انداز کرنے کی طرف میلان رکھتے ہیں۔ وہ ادب کی تقلیبی صلاحیت یعنی اس کی TRANSFORMING — POWER. ہے۔ جو اس خام مواد کو جو فن کار کے لیے نقطۂ آغاز

ہوتا ہے، ترتیب و تنظیم نو عطا کرنے پر منحصر ہے یا زندگی اور تجربے کے خلفشار ہی سے ایک نئی کائنات COSMOS برآمد کرنے کے ہم معنی یہاں ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ مشہور فرانسیسی مفکر گبریل مارسل نے ایک بہت ہی دقیق فرق کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یعنی PROBLEM اور MYSTRY کے درمیان۔ اول الذکر کا وجود ہم سے باہر ہے اور اس کا حل کرنے والے ہم خود ہیں۔ موخرالذکر ہمارے وجود میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ ہم ہی اس کا پیمانہ ہیں۔ اور ہمارا اس سے سروکار ہی آرٹ اور شاعری کی ابتدا اور انتہا ہے۔ اگر اس مفروضے کا اطلاق ہم اس گفتگو کے موضوع پر کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ جہاں ایک طرف ترقی پسند ادیب اور شاعر PROBLEM سے واسطہ رکھتے ہیں۔ بعض دوسرے اہم شاعر اس MYSTERY سے جس میں وہ مدغم ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے دور سے گذر کر جب ہم جدید تر دور میں داخل ہوتے ہیں کہ ایک دم یہ احساس ہوتا ہے کہ بہت سے پرانے مفروضے اب اپنا اعتبار کھو چکے ہیں۔ پیرایۂ بیان کو بدل کر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ادبی فن پارے کے احتساب اور تجزیے کے سلسلے میں کوئی ایک رویہ کلیتہً نہ تشفی بخش ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ ترقی پسندانہ تجزیہ محض ہمیں بعض خارجی محرکات اور اسباب کو سمجھنے میں مدد دے سکتا ہے۔ اور وہ بھی بس ایک حد تک، لیکن وہ فن پارے کی بہ حیثیت ایک ART OBJECT کوئی تفہیم اہم نہیں کرتا۔ یہاں یہ جتا دینے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ ہم اپنے نظریات کے انضباط اور تطبیق میں بیشتر مغربی افکار اور نظریات سے استفادہ کرتے ہیں۔ اور بعض صورتوں میں ایسا بھی ہوا ہے کہ جن نظریات کو مغرب میں مسترد کر دیا گیا، ہم عرصے تک سیاق و سباق کا لحاظ کیے بغیر عرصے تک ان سے لو لگائے بیٹھے رہے۔ اور ہماری تطبیق بھی اطمینان بخش نہیں اس لیے کہ ہمارے اپنے TOOLS اتنے تراشیدہ اور آزمودہ نہیں جو ہمیں صحیح نتائج تک پہنچا سکیں۔

اسے ہم ایک مثال سے واضح کر سکتے ہیں۔ ترقی پسند نقادوں نے طبقاتی کشمکش

اور تاریخ کے مادی تصور کے تناظر میں ادبی فن پاروں کی تشکیل اور ادب کی افادیت کا تصور تو روسی مفکرین کی تحریروں سے لیا، لیکن اسے احتیاط سے برتنے پر توجہ نہیں دی۔ اُردو لکھنے والوں میں ڈاکٹر عبدالعلیم، سجاد ظہیر، احتشام حسین اور سردار جعفری وغیرہ استعاروں اور محرکات کے ادب میں تفاعل کا ذکر کچھ اس طرح کرتے ہیں گویا یہ اضافی عناصر ہیں۔ اور اس مفہوم کے ابلاغ کے راستے میں جو ادیب اور شاعر کا مطمح نظر ہے۔ ایک طرح کی رکاوٹ ہیں۔ جن سے التباس پیدا ہوتا ہے۔ ان سب کے پیش نظر یہ امر رہا ہے کہ مفہوم کا اظہار براہِ راست اور دانشگاف آواز میں ہونا چاہیے حقیقت اس کے برعکس یہ ہے کہ زندگی سے حاصل شدہ مواد یا اولین تجربے اور ادب میں اس کی تقلیب شدہ صورت کے مابین امتیاز کرنا لابدی ہے نہ زندگی کے حقائق کا دو ٹوک اور بے حجاب ابلاغ ہمیں غیر ادبی تحریروں میں ملتا ہے۔ یعنی تاریخی، مذہبی سائنسی اور فلسفیانہ تحریروں میں۔ ادب میں تجربے اور اس کی تجسیم کے دوران بہت سے مراحل سے گذرنا پڑتا ہے۔ اور یہ تجسیم شدہ تجربہ ہی بایانِ کار اہمیت کا حامل اور توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ ایک دوسری مثال لیجیے۔ پدم شری کلیم الدین احمد نے اقبال پر اپنی نگارشات جمیل اور دوسری بازی تو تھی تحریروں میں بھی یعنی بالعموم اپنے انتقادی کارناموں میں تسلسل کے عنصر پر زور دیا ہے۔ اور جہاں کہیں بھی اس کی کارفرمائی انہیں نظر نہیں آئی۔ وہاں وہ فوراً اس کے خلاف صف آرا ہو گئے ہیں۔ غزل کے فارم پر بھی ان کا بنیادی اعتراض یہی ہے کہ اس میں ہر مفرد شعر دوسرے شعر سے بیگانہ ہو کر تسلسل خیال کا وظیفہ انجام نہیں دیتا۔ لیکن اس بھلے مانس کو یہ معلوم نہیں تھا کہ تسلسل یعنی DISCONTINUITY کا تصور انیسویں صدی کا تصور تھا۔ بیسویں صدی میں اس کی جگہ عدم تسلسل یعنی CONTINUITY کے عنصر نے لے لی۔ اس تبدیلی کے اسباب گوناگوں تھے۔ جن میں شخصیت اور فرد کا موجودہ تصور بہت اہم ہیں۔ نہ شخصیت اب بکھرے ایک مالا کے تصور کی جاتی ہے۔ جس میں بہت سی انسانی خصوصیات کو پرو دیا گیا ہے۔ اور نہ زیادہ ایک خطِ مستقیم ہے۔ جس میں مختلف آفات کو میز کیا جا سکتا ہے۔ جب

بیرونی زندگی ہی تسلسل سے بیگانہ اور غیر مشروط ہے، یعنی مُسلسل پے درپے واقعات اور تبدیلیوں کا مجموعہ نہیں ہے۔ تو ادب میں اس کا انعکاس تسلسل کا روادار اور پابند کیسے ہو سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے پس پشت مسلمات اور مفروضات کے خلاف ردِ عمل کے طور پر ایک عرصے تک نئے ادب اور تنقید کے صرف ہیتی پہلو پر زور دیا جاتا رہا۔ اسے اطلاقی تنقید بھی کہا گیا ہے۔ جو مکمل طور پر صحیح نہیں ہے اس کی تہ میں یہ مفروضہ ہے کہ فنی ادبی کارنامہ ایک مونا ڈ MONAD کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس کی اپنی جداگانہ منطق، اپنی منفرد کائنات ہے۔ جو خود مکتفی ہے۔ اور خارجی دنیا سے کوئی براہِ راست یا قابلِ ذکر علاقہ نہیں رکھتی۔ اور تنقیدی عمل کے دوران صرف اسی پر نظریں مرکوز رکھی جانی چاہییں۔ یعنی نہ ان موثرات سے کوئی سروکار ہونا چاہیے، جو اس کی تعمیر و تشکیل میں حصہ لیتے ہیں۔ اور بیرونی اور خارجی دنیا سے متعلق ہیں۔ اور نہ اصنافِ ادب کے مطالبات کا لحاظ اس سلسلے میں کوئی اہمیت رکھتا ہے۔ جو شئے اہم تر ہے، وہ فنی ادبی پارے کا اسٹرکچر ہے۔ یعنی محاکات، علائم اور اشاروں کا وہ تانا بانا جو اس کا میڈیم ہیں۔ ان فنی تدبیروں اور وسیلوں کے مابین تعلق ہی اصل شئے ہے۔ یہ سارے نظریات دراصل دین تو ہیں اس صدی کے بعض نقادوں اور فلسفیوں کے نظامہائے فکر کی، جنھوں نے فن پارے کا رشتہ منضبط اخلاقی، سماجی اور علم البشری محرکات سے انقطاع پر زور دیا۔ اور اس کی اپنی جمالیات ہی کو اہم ترین حیثیت دی۔ لیکن بعض نقادوں کا یہ کہنا ہے کہ یہ تمام مسائل اور مباحث تو تنقید کی مشرقی روایت میں پہلے سے موجود تھے۔ اور انھوں نے دوسرے گوناگوں اور پیچیدہ مظاہر سے قطع نظر کر کے تان توڑی مناسبات لفظی کے نظام پر۔ اسی کی پہلو بہ پہلو اسلوبیاتی تنقید کے حق کو بھی سامنے لایا گیا۔ اور نقطۂ نظر پیش کیا گیا کہ خطابیات یا فنی تدبیروں کے ابلاغ اور خود کسی شاعر کے ان فنی تدبیروں کے سلسلے میں ترجیحات کے پیش نظر اور ان تدبیروں اور فنی ادبی پارے کے اسٹرکچر کے مابین ردِ عمل کی بنیاد پر اس کی قدر و قیمت کا تعین کرنا چاہیے کہ اسے ایک بے لاگ غیر جذباتی اور معروضی اپروچ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہاں شاعر کے اپنے فنی میلانات اور

انتخاب کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ یہ سب نقطہ ہائے نظر ایک حد تک جائز اور صحت کے حامل ہیں۔ اور ہمیں یقیناً بعض کارآمد نتائج تک پہنچاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ فنی ادبی پارے کا اسٹرکچر ایک اہم وجود اور اکائی ہے اور یہ اسٹرکچر ترکیب پاتا ہے۔ 'علائم' استعاروں اور نشانات کے کچھوں کے پہلو رکھے جانے سے شعری کائنات میں یہ ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے اور ایک دوسرے سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر نہ کسی نظم کا وہ موضوع جو اس کا نقطۂ آغاز ہے، کسی اہمیت کا حامل ہے۔ اور نہ اس کا خلاصہ چند الفاظ میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ اہمیت جو کچھ ہے وہ اولین تاثر تجربے اور نقش کے گہرائی گیرائی اور دبازت اختیار کرنے کی ہے۔ اور اس کے لیے صوتی اور معنویاتی اکائیوں کے آپس میں مدغم ہونے اور لمحہ بہ لمحہ اور منزل بہ منزل ایک نوع کی شفافیت حاصل کرنے کے عمل کی ہے۔ اس سلسلے میں دو اہم عناصر جن پر بجا طور پر زور دیا گیا ہے۔ وہ ہیں۔ شعری کا صوتی آہنگ اور قراءت کی اہمیت۔ یہ آہنگ نثر کے آہنگ سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ آوازوں کی موسیقی سے ترتیب پاتا ہے اور جذبے اور تخیل کو تشدید کی غذا پر پلتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر نثر کے مقابلے میں شاعری کا جذبات کا دباؤ، باوجود ان کی تہذیب اور تنقیح کے زیادہ محسوس اور نمایاں ہوتا ہے۔ اس سے منسلک یہ مسئلہ بھی ہے کہ ہم شعر کو کس لب و لہجہ سے ادا کرتے ہیں۔ لب و لہجہ کی ادائیگی بھی رفتہ رفتہ شعر کے اندرونی ترنم کی طرف ہماری رہنمائی کرتی ہے۔ قراءت کی وساطت سے وہ منتشر آہنگ ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ جو اسٹرکچر کی تہوں میں موجود ہوتا ہے۔ لیکن جسے ہم سماعی تخیل کی غیر موجودگی میں گرفت میں نہیں لا سکتے۔ جس طرح الفاظ اپنی توانائیاں یعنی POTENCIES رکھتے ہیں بعینہٖ اصوات کی بھی اپنی توانائیاں ہوتی ہیں۔ اور یہ دونوں مل کر ہی یا ان کے باہمی عمل یعنی COLLABORATION سے ادبی فن پارے کے کردار کو متعین کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔

اس ساری بحث میں ایک اہم بات جو برابر نظر انداز کی جاتی رہی ہے۔

وہ یہ کہ اسٹرکچر میں جو شے پیوست کی جاتی ہے وہ کیا ہے؟ اسے ہم قدر یا VALUE کا نام دے سکتے ہیں۔ اسٹرکچر بس ایک ہیولےٰ ہے جس کی روح رواں فن کار کا اپنا قدر کا احساس ہے۔ جب ہم ادبی فن پارے کا تصور ابلاغ کے سیاق و سباق میں کرتے ہیں، تو یہ سوال فوراً سامنے آکھڑا ہوجاتا ہے کہ ہم ابلاغ کس شے کا کر رہے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں۔ ادبی فن پارہ بلاشبہ ایک نظم یا منظم کل یعنی ORGANISED WHOLE ہے۔ لیکن وہ جن اقدار کے ابلاغ کے لیے وجود میں لایا گیا ہے۔ وہ اس کی منطق، جمالیات اور صورت دہنیت کی طرح اہم ہے۔ جس شے سے ہم بچنا چاہتے ہیں۔ وہ کسی بھی مذہبی اصلاحی یا سیاسی منشور کا باہر سے مسلط کیا جاتا ہے۔ اور براہِ راست مسلط کیا جانا۔ مشہور برطانوی شاعر کیٹس نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ہم ایسی شاعری کی طرف سے مشکوک رہتے ہیں جو ہمارے اوپر ڈورے ڈالنے کی طرف میلان رکھتی ہے۔ WHICH HAS A DESIGN UPON US لیکن ادبی فن پارہ محض خلا میں بھی معلق نہیں ہوتا۔ اس کی پر پیچ ہئیت قابلِ لحاظ ہے۔ لیکن وہ آخری اور قطعی شے نہیں ہے۔ وہ بلاشبہ ہمارے احساس جمال کی تشفی کا باعث بنتی ہے۔ لیکن یہ احساس جمال ہی تاثر ردِ عمل یا قدر و قیمت کا ایک جزو ہے۔ جسے نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ ادبی فن پارہ اس پوری تہذیب کا ایک حصہ ہے، جو ہمارے گرد و پیش موجود ہے۔ اور جس کے سائے میں اقدارِ حیات پرورش پاتی ہیں۔ اور جن کے سلسلے میں فن کار کا وژن بروئے کار آتا ہے۔ اگر اس وسیع تہذیبی تانے بانے اور ان اقدار سے قطعِ نظر کر کے ہم ادبی فن پارے کی تحسین شناسی کا ارادہ کریں گے وہ ایک سکڑی اور سمٹی ہوئی شے نظر آئے گی۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں۔ کہ فن پارے کے اسٹرکچر یا اس کی کائنات یعنی COSMOS کو جو شے قوت فراہم کرتی یعنی اسے ENERGIZE کرتی ہے۔ وہ ان اقدار کا مبہم یعنی INDETERMINATE نظام ہے جو اس میں داخل کیا گیا ہے۔ یا جن کا انعکاس اس میں نظر آتا ہے۔ فنی ادب پارے میں بعض اساطیری موقف کا سراغ بھی مل سکتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر اس میں ایک نوع کی وسعت، آفاقیت اور ہمہ گیری کا پیدا ہوجانا بعید از قیاس نہیں۔ فرد کا

تجربہ اس ہمہ گیر انسانی تجربے کا ایک حصّہ ہے۔ جو صدیوں اور قرنوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اور اس کی تکرار اس تجربے کی دائمی قدر و قیمت پر دلالت کرتی ہے۔ جو نقاد بار بار فنی ادب پارے کی صرف تجسیم اور ترصیع کے عناصر پر زور دیتے رہتے ہیں۔ اور اس کا رشتہ اُردو تنقید کی قدیم روایت سے جوڑ کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ سب مال ہمارے پرانے سرمائے میں موجود ہے، وہ ایک طرح کی خام خیالی میں مبتلا اور دوسروں کو اس میں مبتلا کرنا چاہتے ہیں۔ اوّل تو اُردو کے وہ نقاد جو صرف عربی اور فارسی کی قدیم روایت سے ایک حد تک واقف تھے، ان مسائل کا بہت ہی سطحی ادراک رکھتے تھے اور لفظ و بیان کے پر پیچ تعلق اور وابستگیوں پر ان کی نظر اتنی گہری نہیں تھی، اور نہ وہ علائم اور اشاروں کے باہمی ربط اور تعلق کا ایسا عرفان رکھتے تھے۔ جیسا کہ مغربی علوم اور شعری وسائل سے واقفیت حاصل کرنے کے بعد ہمارے اندر اب جاکر پیدا ہوا ہے، اور دوسرے جیسا کہ ابھی کہا گیا، یہ علم اور واقفیت بھی کافی نہیں ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ تخلیقی فن کار نے اپنے ذہن کو فنی کارنامے میں کس طرح پیوست کیا ہے۔ اور فنی کارنامہ وسیع تہذیبی زندگی سے کن کن نقطوں پر ارتباط رکھتا ہے۔ اس میں کتنی گہرائی، پیوستگی اور پختگی ہے یہ کہ اس کی وجہ سے اس کا دائرۂ کار۔ RANGE اختیار کرتا اور بامعنی بنتا ہے۔ کیا ہم غالب کے کارنامے شعری کارنامے کہ تہہ در تہہ وسعت پیچیدگی اور گیرائی کا اندازہ اسے مغلی ایرانی تہذیبی روایت کے سیاق و سباق میں رکھے بغیر کر سکتے ہیں۔ کیا اقبال کی نظموں اور غزلوں کی اہمیت کا اندازہ ہم ان کے فکری تناظر اور اسلام کی آفاق گیر تہذیبی روایت سے صرف نظر کر کے لگا سکتے ہیں۔ دونوں اپنی جگہ بہت بڑے فن کار بھی ہیں جن کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور صاحب بصیرت بھی۔ دونوں دو مختلف انوع تہذیبی روایتوں سے وابستہ بلکہ ان میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ دونوں میں سے کسی کے لیے بھی محض مناسباتِ لفظی کا فارمولا کام نہیں دے سکتا۔

قمر رئیس

اکتشافی تنقید کا نظریہ
ایک جائزہ

گذشتہ دو دہوں میں مغرب میں ادب اور تنقید کی دنیا میں بڑے اہم اور نتیجہ خیز تصورات سامنے آرہے ہیں۔ جن کی تفہیم اور تعبیر کا عمل جاری ہے۔ ان میں سے بعض تصورات نے ادب کے قدیم اور ماقبل کے نظریوں پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا ہے اور بعض کے سامنے سوالیہ نشان بنا دیے ہیں۔ عام طور پر ساختیات اور مارکسی ساختیات کے ان تصورات کو مابعد جدیدیت اور مابعد نئی تنقید کے نظریات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ساختیاتی نظریات نے اپنے ابہام اور اختلافات کے باوجود TEXT ORIENTED, "نئی تنقید" کے تصورات پر کاری ضرب لگائی ہے۔ اس کا اثر اردو تنقید پر بھی پڑا ہے اور بعض ناقدین ان نظریاتی تبدیلیوں اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل کا مطالعہ سنجیدگی سے کر رہے ہیں۔

حال ہی میں پروفیسر حامدی کاشمیری کی ایک کتاب 'معاصر تنقید' ایک نئے تناظر میں شائع ہوئی ہے۔ اس میں مصنف نے "اکتشافی تنقید" کے نام سے تنقید کا ایک نیا نظریہ پیش کیا ہے۔ اس تنقیدی نظریہ کی افادیت،

معنویت اور نتیجہ خیزی پر انھیں بڑا اعتماد ہے اور اسی کی روشنی میں جسے وہ "نیا تناظر" کہتے ہیں۔ انھوں نے معاصر اردو تنقید کا محاکمہ کیا ہے۔ اس میں شک نہیں، کہ ان کے بعض تنقیدی تبصرے غیر معمولی بے باکی جراتِ اظہار کا ثبوت ہیں اور اس میدان میں وہ کلیم الدین احمد کے ہم دوش نظر آتے ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اکتشافی تنقید، ہے کیا۔ جسے بنیاد بنا کر انھوں نے معاصر تنقیدی رویوں کا احتساب کیا ہے۔ یہ نظریہ کن عناصر سے ترتیب دیا گیا ہے اور اس کا تعلق ماقبل اور حال کے عالمی تنقیدی رجحانات اور نظریات سے کیا ہے؟۔

پروفیسر حامدی کہتے ہیں کہ اکتشافی تنقید ہیئتی تنقید سے بعض مماثلتوں کے باوجود اپنا الگ وجود رکھتی ہے اور اپنے رویوں میں ہیئتی تنقید سے مختلف ہے۔ لکھتے ہیں :۔۔۔۔

"ہیئتی تنقید کے علمبردار تخلیق کے تجریدی مفاہیم کے پیچھے دوڑتے ہیں جبکہ اکتشافی تنقید کی رو سے یہ تخیلی صورتِ حال ہی ہے ذکر معنی جو تخلیق کی تشکیل کرتی ہے" (ص۔ ۲۵۵)

بیسویں صدی میں ہیئت پرستوں کے کئی گروہ رہے ہیں لیکن کسی گروہ نے معنی و مفہوم کی تلاش کو تنقید کا نشانہ نہیں بنایا۔ ہیئتی نقاد بھی تخلیق کو لسانی اور تخیلی اعتبار سے خود مکتفی اکائی سمجھتے ہیں۔ اور اسی حیثیت سے اس کی تخلیقی زبان، علامتوں اور پیکروں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ آگے چل کر پروفیسر حامدی لکھتے ہیں :۔۔۔۔

"بلاشبہ تخلیقی عمل کی غائت اور انتہائے کمال اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ ایک مربوط تخیلی صورتِ حال کی تشکیل ہو سکے۔ شاعر اپنے تجربات اور احساسات کی نوعیت کے مطابق اپنے لسانی نظام کو وضع کرتا ہے اور لہجہ لفظیات اور آہنگ کی انفرادیت کو قائم رکھتا ہے" (ص ۲۵۶)

یہاں ایک تو وہ اکتشافی تنقید، کو شاعری تک محدود کر لیتے ہیں

دوسرے یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ شعری تخلیق کی قوتِ محرکہ شاعری کا تجربہ ہوتا ہے جو تخیلی صورتِ حال کو جنم دیتا ہے۔ اس بات پر سنجیدہ گفتگو کی جا سکتی ہے کہ کیا کوئی انسانی یا سماجی تجربہ معنویت سے عاری ہو سکتا ہے ؟

پروفیسر حامدی کا ایک اقتباس اور ملاحظہ ہو :

"تخلیق کے اندر پہنچنے والی یہی تخیلی صورتِ حال اس کا تجربہ ہے۔ جو بقول کولرج انسان کی کلی روح کو متحرک کرتی ہے اور اس کی تلاش و تعین کا کام اکتشافی تنقید کے دائرہ میں آتا ہے" (ص ۲۵۸)

پروفیسر حامدی جسے "تخیلی صورتِ حال" کا نام دیتے ہیں وہ دراصل شاعری سے تجربے کی لسانی، تخلیقی اور جمالیاتی تکمیل ہے۔ وہ اکتشافی تنقید کے خود ساختہ نظریہ کو منوانے کے لیے "تخیلی صورتِ حال" پر بار بار زور دیتے ہیں اور اسے اپنے نظریے کا شناختی نشان بناتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ تخلیق میں تخیل کی حکمرانی کا یہ تصور کولرج نے اب سے دو سو سال قبل پیش کیا تھا۔ جس کے پیچھے تخیلی قوت کی نہایت مبالغہ آمیز اور تحیری تعریف کارفرما تھی جس نے رومانوی مسلک کی آبیاری کی۔ اس کے بعد جو نظریے پیش کیے گئے انھوں نے کولرج کے اس تصور کو اگر رد نہیں کیا تو اعتدال کی راہ ضرور دکھائی۔ پروفیسر حامدی کو جب محسوس ہوتا ہے کہ وہ مبہم اصطلاحوں اور موہوم اشاروں کی زبان میں اپنے نظریے کو جمانے میں کامیاب نہیں ہو رہے ہیں تو وہ کھل کر بڑی تفصیل سے قطعیت کے ساتھ گفتگو کرتے ہیں۔ اس طرح کہ ان کا لہجہ ادبی افہام و تفہیم سے عاری اور ادعائی ہو جاتا ہے۔ لکھتے ہیں :

"یہ بات واضح رہے کہ شاعری زندگی کی ترجمانی کا کام نہیں کرتی۔ نہ ہی تنقیدِ حیات کا کام کرتی ہے اور نہ ہی زندگی اور فطرت کی عکاسی کرتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کی بازآفرینی سے بھی مطلب نہیں رکھتی۔ یعنی زندگی سے اخذ کردہ تجربات کی راست ترسیل بھی اس کے دائرہ

سے خارج ہے۔ یہ کوئی پیغام دیتی ہے نہ زندگی کرنے کا نسخہ تجویز کرتی ہے۔ یہ لوگوں کے انفرادی یا اجتماعی مسائل، دلچسپیوں یا رابطوں ان کے تعصبات سے۔ ان کی اخلاقی یا ذہنی گتھیوں کے بارے میں بھی اطلاعات فراہم نہیں کرتی"۔ (ص ۲۵۸)

ادبی تخلیق کے بارے میں پروفیسر حامدی کے ان تمام مفروضات کا حتمی جواب دیا جا سکتا ہے اور دیا گیا ہے اور ایک سیدھا سا جواب یہی ہے کہ ان کی نفی کو اثبات سے بدل دیا جائے یعنی تخلیقی ادب ہر زمانہ اور ہر زبان میں وہ سارے فرائض انجام دیتا رہا ہے جن کی نفی پر پروفیسر حامدی نے زور دیا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ اکتشافی تنقید کے حوالے سے ان ادعائی خیالات میں سے ایک خیال یا ایک نکتہ بھی ایسا نہیں ہے جو ان کا اپنا ہو یا نیا ہو۔ مغرب میں ایک تنقیدی نظامِ فکر کی حیثیت سے یہ خیالات کئی دہائی قبل اس وقت سامنے آئے تھے جب نئی تنقید، کا نعرہ بلند ہوا تھا۔ اس دبستانِ تنقید، کے پیچھے کروچے، ایلیٹ، آئی اے۔ رچرڈز، ایف آر لیوس اور روسی ہیئت پرستوں کے اثرات رہے ہیں۔ لیکن مغرب میں تنقید کے اس دبستانِ فکر کو دم توڑے ہوئے بھی کئی دہائیاں گزر چکی ہیں۔ "نئی تنقید کے علمبرداروں کے تنقیدی تجزیہ کا نشانہ اول و آخر متن تھا اور وہ بھی شاعری کا۔ تخلیق کے سماجی محرکات تاریخی عوامل اور فکری ماخذوں سے انھیں کوئی سروکار نہیں تھا۔ نہ ہی تخلیق کار کے تجربات اور نظریات کو وہ قابلِ اعتنا جانتے تھے۔ وہ ہر تخلیق کو ایک آزاد اور خود مکتفی اکائی کا درجہ دے کر اسے پرکھتے تھے۔ تخلیقی عمل ان کے لیے بنیادی طور پر ایک "تخیلی صورتِ حال" تھی، اپنے آپ میں مکمل اور خود مختار۔ جو لفظی پیکروں، استعاروں، اور خیالی کرداروں کے عمل اور ردِ عمل سے صورت پذیر ہو کر متن یا TEXT کی شکل اختیار کرتی ہے، اکتشافی تنقید کی تشکیل بھی انھی عناصر سے ہوئی ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ نئی تنقید یا

ہیئتی تنقید کا ہی ایک روپ ہے۔ اس سے الگ کچھ نہیں۔

نئی تنقید کے تصورات سے ماخوذ اکتشافی تنقید کے علمبردار پروفیسر حامدی نے اپنے اس نظریہ کو بنیاد بنا کر معاصر اُردو تنقید کا محاکمہ کیا ہے۔ چونکہ ان کا نقطۂ نظر بے حد محدود تھا اور اُردو میں ان کے ہم خیال، ایسے نقادوں کی تعداد بہت قلیل رہی ہے۔ جنھوں نے TEXT BASED ہیئتی تنقید کو آزمایا ہو۔ اس لیے حیرت کی بات نہیں کہ وہ اس مطالعہ بدترین جانبداری اور افراط و تفریط کا شکار ہوئے۔ خاص طور سے ان کی نکتہ چینی بلکہ عتاب کا ہدف مارکسی نقاد رہے ہیں۔ ان کی گرفت کا کوئی موقع وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ لیکن اس وقت ان کی نظریاتی یا گروہی عصبیت میرا موضوع نہیں ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ اکتشافی، تنقید کے نظریے کی وکالت کر کے وہ اُردو تنقید کو کیا رُخ دینا چاہتے ہیں۔

یہ کتاب ۱۹۹۲ء میں شائع ہوئی ہے۔ لیکن اس میں مصنف نے جن تنقیدی اصطلاحات JARGAN سے کام لیا ہے وہ فرسودہ ہیں نتیجہ یہ ہے کہ ان کا اکتشافی تنقید کا نظریہ بھی فرسودگی سی اسی دھند میں تحلیل ہو کر گنجلک ہو جاتا ہے۔ اس کی اپنی کوئی شناخت بن ہی نہیں پاتی۔ حیرت اس بات پر ہے کہ گذشتہ کئی دہوں میں مغرب میں ساختیات اور پس ساختیات کے تنقیدی رویوں نے تخلیقی ادب کے افہام و تفہیم میں جو بنیادی تبدیلیاں پیدا کی ہیں مصنف ان کے علم و ادراک سے بالکل بے نیاز نظر آتا ہے۔

مثلاً انھیں اصرار ہے کہ کسی خاص موضوع پر لکھنا شاعر کے لیے "ہلاکت آفریں" ہو سکتا ہے، لکھتے ہیں:

"۔۔۔۔ شاعر زندگی کے کسی موضوع کو شعر میں پیش نہیں کرتا۔ شعر میں موضوعیت کا کوئی مسئلہ کلاسیکی شعرا کے سامنے نہ تھا۔ یہ ساری مصیبت آزاد اور حالی نے انجمن پنجاب کے تحت موضوعی مشاعروں کے انعقاد سے پیدا کی اور پھر مارکسی نقادوں نے

اسے ہوا دی ہے۔" (ص ۲۵۳)

اس حقیقت سے قطع نظر کہ یہ پورا بیان غلط اندیشی کا مظہر ہے۔ موضوع کی شاعری نہ صرف میر و نظیر سے اقبال تک اُردو کے ممتاز کلاسیکی شاعروں بلکہ دنیا کی دوسری زبانوں کے بڑے شاعروں کے یہاں بھی ملتی ہے ڈاکٹر حامدی کہنا یہ چاہتے تھے کہ شاعری یا اس کی متنی ساخت کے مطالعہ میں کسی ایک معنی پر زور دینا مناسب نہیں۔ یہاں وہ رولاں بارت اور ساختیاتی فکر کے بعض دوسرے نمائندوں سے استفادہ کرکے ادبی تخلیق کی کثیر المعنویت پر زور دے سکتے تھے۔ وہ متن کی قرأت کے ذریعہ اس کے مخفی معنوں یا خاموشی کی زبان کی دریافت کے عمل کی وضاحت کر سکتے تھے۔ لیکن یہ عمل لسانی اور ثقافتی حوالوں کے بغیر ممکن نہیں ہوتا اور جدیدیت کے کٹر حامی ہونے کی وجہ سے یہ انھیں قبول نہیں۔ ڈاکٹر حامدی کو پروفیسر گوپی چند نارنگ کی اس رائے پر دھیان دینے کی ضرورت ہے کہ جدیدیت کے زیرِ اثر لکھی جانے والی تحریروں میں مصنف اور قاری کا رشتہ منقطع ہو گیا تھا۔ ساختیات کے تصورات نے اس رشتہ کو پھر سے قائم کیا اور ادب میں نظریہ کی اہمیت کو استحکام بخشا۔ اگرچہ نظریہ کا ساختیاتی تصور مختلف اور نیا ہے۔

ڈاکٹر حامدی ساختیاتی تنقیدی رویّوں سے شاید اس لیے بھی بیزار نظر آتے ہیں کہ اس کو فروغ دینے میں مارکسی دانشوروں کا اہم حصّہ رہا ہے۔ ڈاکٹر حامدی بار بار مارکسی تنقید پر میکانکی، ادعاتی سطحی اور بے لچک ہونے کا الزام لگاتے ہیں جو دوسرے تنقیدی رویّوں کے مقابلہ میں کسی طرح درست نہیں۔ بقول پروفیسر آلِ احمد سرور ——— ترقی پسند تحریک کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے تنقید کو اس کا منصب عطا کیا ہے۔ اس نے تنقیدی شعور کی تہذیب میں حصّہ لیا ہے۔ اور ہر تخلیقی کارنامہ میں ایک واضح تنقیدی شعور پر اصرار

کیا ہے، تنقیدی اشارے. بحوالہ "معاصر تنقید"

مارکسی تنقید نے نہ صرف طبقاتی رشتوں اور معاشرتی تبدیلیوں کو اہمیت دی بلکہ تہذیبی کشمکش، لوک روایتوں اور انسانی فکر کے وسیع اور ہمہ گیر تناظر میں ادب کا مطالعہ کیا۔ گورکی، لوکاچ کو فکشن کی اعلیٰ تنقید میں کیونکر نظر انداز کیا جاسکتا ہے جس نے REFLECTION. یا عکاسی کا نظریہ پیش کیا۔ اس کی رو سے ناول یا کوئی بھی ادبی تخلیق زندگی کے کسی ایک واقعہ کو نہیں بلکہ اس کے پورے عمل کی تہ داریوں کو پیش کرتی ہے جو قاری کو حقیقت کی زیادہ گہری بصیرت عطا کرتی ہے۔ ساختیاتی تنقید کو نئی جہتیں دکھانے والے پیری ماشرے اور ٹیری اگلٹن جیسے مارکسی نقاد ہیں۔ جن کا ذکر پروفیسر نارنگ نے اپنے ایک مقالے میں تفصیل سے کیا ہے۔ اگلٹن نے دلائل کے ساتھ انھوں نے اس نظریہ کی تردید کی ہے کہ ادب نظریہ سے عاری ہو سکتا ہے۔ اس کا قول ہے کہ فن پاروں کے متعلق تاریخی حقیقت کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ وہ حقیقت یا کسی صورتِ حال کا تاثر پیدا کرنے کے لیے کسی آئیڈیالوجی کا استعمال کرتے ہیں۔ اس نے انگریزی ناول کا جائزہ لے کر اپنے اس نظریہ کی معنویت کو ثابت کیا ہے۔

لیکن ڈاکٹر حامدی اکتشافی تنقید کی وضاحت جس فرسودہ مبتدیانہ اور میکانکی ڈھنگ سے کرتے ہیں اس کا اطلاق زیادہ سے زیادہ جدیدیت کے زیرِ اثر لکھی ہوئی مبہم، علامتی نظموں پر کیا جاسکتا ہے۔ ادب کی وہ اصناف اور فن پارے جن میں اعلیٰ فکری سطح پر زندگی کے گوناگوں مسائل اور مظاہر کو موضوع بنایا گیا ہو، اُس کے ذیل میں نہیں آتے۔

مغرب کی کورانہ پیروی بہت ہو چکی، آج ملک کی دوسری زبانوں کی طرح اُردو شعر و ادب بھی اپنی زمین، اپنی جڑوں، اپنی تہذیب، اپنی زندہ روایت اور اضطراب آس مسائل کے عرفان و ادراک کے ساتھ، کھلی فضا میں فروغ پانے کا جتن کر رہا ہے۔ اس میں روحِ عصر بھی موجزن ہے اور

تخلیقت کا ایسا جمالِ آفریں احساس بھی جو تخلیق کو دیرپا فنی حسن سے مزین کر ہے اس میں تہذیبی اور سماجی آویزش کا احساس بھی ہے اور سیاسی احتجاج کا جذبہ بھی۔ اور وہ نظریہ بھی جسے الٹھوسے نے انسانی وجود کے حقیقی حالات سے تخیلی رشتہ کی ترجمانی کا نام دیا ہے۔ اس کثیرالابعاد ادب کی تفہیم و تنقید کا منصب کسی ایک نظریۂ تنقید سے خواہ وہ روایتی ہو یا جدید تر، ادا نہیں ہو سکتا اس کے لیے ہر نقاد، اپنے مزاج کے مطابق، ادب پاروں کے ابہام و تفہیم کا ایسا تخلیقی رویہ وضع کرے گا۔ جو ایک سے زائد تنقیدی رویوں کی ترکیب یا آمیزش پر مشتمل ہوگا اور اس کی بنیاد معروضی اور سائنسی اصولوں پر استوار ہوگی۔ ورنہ وہ ڈاکٹر حامدی کی طرح ادب کی تفہیم کے دوسرے تمام ماخذوں اوزاروں اور نظریوں سے عاری، صرف متن کے تخیلی ڈھانچہ کا اکتشاف بن کر رہ جائے گا۔

اس لیے کہ تخلیقی عمل کتنا ہی پراسرار رہی، کوئی بھی فنکار اپنی تخلیق میں قومی ثقافتی اثرات، پیچیدہ نفسیاتی کیفیات، اجتماعی لاشعور کی مرکبات، معاشرتی حالات، عوامی روایات، اساطیر، روحانی عقائد اور فلسفیانہ تصورات سے عاری اور آزاد نہیں ہوتا، اس لیے ادب کی نتیجہ خیز تفہیم و تعبیر کے لیے بلاشبہ آج ایک ترکیبی اور INTEGRATED میزان نقد کی ضرورت ہے۔ جو اپنے بنیادی کردار کے اعتبار سے قومی تہذیب کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو لیکن اپنے عمل میں تنقید کے بدلتے ہوئے عالمی منظر اور معیار میں بھی اپنی معنویت کو قائم رکھ سکے۔

شمیم حنفی

نئی تنقید کا المیہ

ایسی تنقید جو انسانی تجربوں سے زیادہ دلچسپی تصورات اور نظریات سے رکھتی ہو۔ ہمارے نظامِ احساس میں نہ تو کوئی دیرپا تبدیلی پیدا کرسکتی ہے۔ نہ ہی زیادہ دنوں تک اپنے آپ کو محفوظ رکھ سکتی ہے۔ تہذیبی زندگی میں کسی بامعنی رول کی ادائیگی کے لیے تنقید کو ادب کی طرح اجتماعی تہذیب کی عام سرگرمی کا حصّہ بننا پڑے گا۔ گئے زمانوں میں نقاد کے نقب کی تہمت اٹھائے بغیر ادبی رموز و نکات کے مفسّر اور ادب پاروں کی شرح لکھنے والے یہی خدمت انجام دیتے تھے۔ مگر جب کہ تنقید، سماجی اور سائنسی علوم کی طرح اختصاص کے دائرے میں داخل ہوئی ہے، اپنی ہر طاقت اور استعداد سے ہاتھ دھو بیٹھی ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہماری تنقید اس ضعف کا شکار کیوں ہوئی؟ نقاد کے مرتبے میں بظاہر اضافے کے باوجود تنقید کی اثر آفرینی میں تخفیف کیوں ہوئی؟ تنقید کو یہ المیہ کیوں کر پیش آیا کہ جیسے جیسے اُس کا علمی وقار بڑھتا جاتا ہے، اُس سے استفادے کے میلان میں کمی آتی جاتی ہے؟

ان سوالوں کے جواب ہر عہد کی اجتماعی نفسیات میں سے ذہنی اور

تہذیبی ترجیحات میں ۰ اور اس عہد کے سمٹتے ہوئے دائرہ حواس میں تلاش کیے جا سکتے ہیں ۔ یہ ایک پیچیدہ مسئلہ ہے اور اس کا تعلق صرف زبان سے یا صرف ادب سے نہیں ہے ۔

ایک صاف سبب تو یہ ہے کہ ہمارے زمانے سے زیادہ بے روح اور غیر دلچسپ تنقید لکھنے کی روش کبھی بھی عام نہیں رہی ۔ اموس آز (AMOSOZ.) نے اپنے ایک حالیہ انٹرویو میں کہا تھا : "کسی ناول کا یا شاعری کا مطالعہ نظریات ، سماجیات ، تاریخ وغیرہ کے مطالعے کی بہ نسبت لاکھوں گنا زیادہ دل چسپ عمل ہوتا ہے ۔ کسی چھپے ہوئے صفحے پر ہم محض خیالوں اور نظریوں سے دوچار نہیں ہوتے ۔ انسانی مزاج کے اُلجھاووں اور مہملیتوں سے دوچار ہوتے ہیں ۔ اور اگر آپ انسانی سرشت کی طرف سے بے خبر ہیں تو آپ ہر طرف سے بے خبر ہوتے ہیں ۔" گویا کہ ادب اور شاعری کا بنیادی سروکار صرف ذہنی سرگرمیوں سے نہیں ہوتا ۔ ہم کسی ادب پارے کو پڑھتے وقت صرف خیال کی کائنات میں سفر نہیں کرتے ۔ ہمارا اساسی جاگتی زندگی سے ، اس کی سچائیوں سے ہوتا ہے ۔ ایسی صورت میں ادب پارے کی تفہیم و تعبیر یا تحسین شناسی کا کوئی بھی مفہوم صرف تصورات کے حوالے سے متعین نہیں ہو سکتا ۔ ہمارے زمانے کی تنقید کا المیہ یہ ہے کہ تصورات کے معاملے میں بھی اُس کا رویہ فراخ دلی نہیں ہے ۔ طرح طرح کے تعصبات نے اُسے گھیر رکھا ہے ۔ یہ تعصبات بالعموم خیال کے جبر کا نتیجہ ہوتے ہیں ۔ یہی جبر نقاد کو زندگی کی بنیادی اور حقیقی سطح سے دور رکھتا ہے اور اس کے گرد تعصبات کا دائرہ کھینچتا ہے ۔ ان تعصبات کو غذا ملتی ہے نقاد کے شعور کا حوالہ بننے والے کچھ بندھے ٹکے نظریوں سے ، یا علم کے اُن شعبوں سے جس پر نقاد کو تھوڑی بہت دسترس حاصل ہوتی ہے ، اور انجام کار جو نقاد کے شعور اور بصیرتوں کو اپنا تابع فرمان بنا لیتے ہیں ۔ انہی کی روشنی میں نقاد کچھ کلیے قائم کرتا

ہے اور دائیں بائیں دیکھے بغیر انہیں پلیٹ میں آنے والے ہر تجربے پر آزماتا رہتا ہے۔

یہاں ذہن تنقید کی ایک عام روش کی طرف جاتا ہے۔ یہ روش عبارت ہے انسانی ہستی کی رنگا رنگی اور اس سے وابستہ تجربوں کے تنوع کو بس ایک سطح پر، ایک آزمائے ہوئے، رٹے رٹائے نسخے کے مطابق جانچنے پرکھنے سے۔ ہمارے زمانے کے نقادوں میں اکثریت ایسوں کی ہے جو نہ صرف یہ کہ اپنی ترجیحات پر اصرار کرتے ہیں۔ ان ترجیحات کا حوالہ بننے والے علوم وافکار سے آگے زندگی یا شعروادب کی کسی سچائی کو سمجھنے پر آمادہ ہی نہیں ہوتے۔ ایسی صورت میں اُن کی تنقید بھی ایک طرح کا اشتہار بن کر رہ جاتا ہے۔ اشتہار میں اور اس قسم کی تنقید میں ایک یہ وصف مشترک ہوتا ہے کہ دونوں اپنے پڑھنے والوں کی فہم وفراست کے سلسلے میں زیادہ خوش گمان نہیں ہوتے۔ دونوں کے طریقۂ کار میں ایک طرح کی مبالغہ آمیزی ہوتی ہے۔ دونوں اپنے پڑھنے والوں کے احساسات کو کند کر دینا چاہتے ہیں تاکہ پڑھنے والا اپنی قوت فیصلہ کا استعمال کرنے کے بجائے بے چوں وچرا ان کے کہے پر ایمان لائے اور ان کا CLIENT بن جائے۔ دونوں کا مقصد اصلاً کاروباری ہوتا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس طرح تنقید، تنقید نہیں رہ جاتی۔ تبلیغ بن جاتی ہے اور اپنے من پسند خیالوں کا پرچار شروع کر دیتی ہے۔ ان خیالوں کی بنیاد بھی سیاسی، غیر سیاسی، معاشرتی، تہذیبی، لسانی، علمی کچھ بھی ہو سکتی ہیں۔ اس میں بظاہر کوئی قباحت بھی نہیں کیونکہ ہر گہرا خیال، ہر ذہین مفروضہ کسی نہ کسی بڑی فکری بنیاد پر قائم ہوتا ہے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی مخصوص ضابطۂ علم اس فکری بنیاد کے اساسی حوالے کی حیثیت اختیار کرلے۔ لیکن اس سلسلے میں ہمارے زمانے کے عام نقاد کی سب سے بڑی کمزوری ایک

تو یہ ہے کہ اپنے مخصوص ضابطۂ علم کے سیلاب میں وہ خود کو سنبھال نہیں پاتا۔ بہنے لگتا ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس ضابطۂ علم نے اُسے بے دست وپا کرکے رکھ دیا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس میں اپنے ضابطۂ علم کے حدود کا احساس باقی نہیں رہتا۔ وہ اسی ذرا سے گوشے کو پورا مکان اور اس سے فیض یابی کے چند لمحوں کو تمام وکمال زماں سمجھ بیٹھتا ہے۔ اس ضابطۂ علم سے اس کا شغف دراصل عدم تحفظ کے ایک مستقل خوف کا پروردہ ہوتا ہے۔ ابھی حال میں شام لال نے ہمارے عہد کے بازارِ علم میں چلن پانے والے بعض تصورات سے متعلق ایک کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ایسے لوگ جو جملوں اور خیالوں کو جستہ جستہ توڑ کر ان میں مضمر سچائی کی دریافت کے دعوے دار ہوتے ہیں اُن کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ وہ دراصل اپنے آپ کو بچائے رکھنا چاہتے ہیں اور خوب سمجھتے ہیں کہ توڑ پھوڑ کا یہ عمل اگر انھوں نے جاری نہ رکھا تو اپنے آپ کو بھی سالم وثابت نہیں رکھ پائیں گے۔

"THOSE WHO DECONSTRUCT ARE APT TO GET DECONSTRUCTION

IN TURN"

یہ خالی خولی فقرے بازی نہیں ہے۔ تنقید کے سیاق میں اس رویے کا سب سے المناک پہلو یہ ہے کہ اس طرح نقاد کی ساری جستجو کا محور بدل جاتا ہے۔ اس کی توجہ اصل ادب پارے سے زیادہ اُسے پرکھنے کے معینہ اصولوں پر رہتا ہے۔ اور یہ اصول انسانی تجربے کی ساخت اور نوعیت کے برعکس عام طور پر جامد اور بے لوچ ہوتے ہیں۔ اپنی صلاحیت کا اظہار یہ اصول بھاری بھرکم، ثقیل، ٹھوس اصطلاحوں کے واسطے سے کرتے ہیں۔ نقاد یہ بھول جاتا ہے کہ ہمہ دانی کا دعوا کرنے والے تمام نظریے اور علوم آج زندگی کی رفتار، بوقلمونی، عدم اثبات اور اس کی قیاسات سے ماورا حقیقتوں کے بوجھ سے پسپا ہو چکے ہیں۔ چنانچہ تنقید میں اب کسی طرح کے فکری طمطراق کی

گنجائش باقی نہیں رہی۔ علمی تصورات اور نظریوں کی یہ خستہ حال اگر تنقید کے ضابطوں میں وسعت اور اس کے آہنگ میں عجز کا عنصر پیدا کرنے سے قاصر رہی تو تنقیدی سرگرمی بتدریج انسانی ہستی کے اظہارات سے دور ہوتی جائیگی اور اس کا دائرۂ اثر سمٹتا جائے گا۔

وزیر آغا نے اپنے ایک مضمون (تنقید، شمولہ پاکستانی ادب جلد ۴۔ سے رشید امجد، فاروق علی) کی ابتدا اس جملے سے کی تھی کہ :

"نقد الادب کے سلسلے میں مختلف حکایتِ فکر کا ذکر جس شد و مد سے ہوا ہے اس سے یہ غلط فہمی عام ہو سکتی ہے کہ ہر نقاد پہلے خود کو کسی خاص فکری رُو یا میلان سے منسلک کرتا ہے اور پھر اپنے مسلک کی تشہیر کے لیے نقد و نظر کے کاروبار کا آغاز کر دیتا ہے حالانکہ جو نقاد ایسا کرتے ہیں اور انھیں انگلیوں پر گننا کچھ ایسا آسان نہیں، وہ بنیادی طور پر نقاد نہیں بلکہ اپنے اپنے نظریاتی مسلک کے ایسے مشتہرین ہیں جنھوں نے تنقید کو بھی یکے از آلاتِ جراحی کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔"

اور مضمون اختتامیے میں یہ کہا تھا کہ :

"میرے نزدیک نقاد کا اصل کام یہ ہے کہ وہ جب کسی فن پارے کا جائزہ لے تو اپنے ذہن سے جملہ ذاتی اور نظریاتی تعصبات کو خارج کر کے ایسا کرے اور اس بات کو ملحوظ رکھے کہ تنقید اگر فن پارے کی جمالیاتی چکا چوند میں اضافہ موجب نہیں بن پائی تو اس کا کوئی جواز موجود نہیں، مراد یہ کہ نقاد اپنے مطالعہ میں اولین حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لائے، نہ یہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔"

مگر بیشتر صورتوں میں ہو یہی رہا ہے کہ تنقید اور نقاد کے دائرۂ کار میں ادب پارے کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور تو اور اب اردو ادب کا عام طالب علم بھی اپنے نصاب میں شامل کسی ناول یا شاعری کی کتاب کو پڑھنے سے زیادہ توجہ اس سے متعلق تنقیدی مضامین پر صرف کرتا ہے اور سب سے زیادہ مکتبی نوعیت کے مضامین کو اپنے لیے سب سے زیادہ کارآمد پاتا ہے۔ تخلیقی متن کا مطالعہ اگر انسانی تجربے کی حرارت اور زندگی سے بھری ہوئی دستاویز کے بجائے، ایک 'ٹھنڈی' بے جان لسانی ساخت کے طور پر کیا جاتا ہے اور واردات کی بجائے اگر محض مفروضات کو اس مطالعے کا حوالہ بنایا جاتا ہے، تب ہی صورتِ حال اتنی ہی پریشان کن ثابت ہوتی ہے۔ کلاسیکی تنقید کے اکثر نمونے غیر متعین مفاہیم کے پابند ہوتے ہوئے بھی ادبی ہستیوں کے انسانی عنصر سے اس حد تک بیگانہ نہیں دکھائی دیتے۔ ان کی جڑیں ایک تو اپنے معاشرتی اور تہذیبی سیاق میں خاص گہری ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ اُن میں خیال کی آمریت کا وہ رنگ ناپید ہے جس سے ہماری آج کی فیشن ایبل تنقید داغدار دکھائی دیتی ہے۔ ادبیات اور 'اصولِ نقد' پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے نیاز فتح پوری نے ایک معنی خیز سوال یہ رکھ دیا تھا کہ کیا نقاد کے لیے کسی خاص موضوع میں اختصاص کی وصولیابی ناگزیر ہے۔ اُن کا کہنا یہ تھا کہ:

۱۔ علمی رایوں پر اظہار کرنا نقاد کا کام نہیں ہے کیونکہ نقاد کے لیے ہر موضوع میں مہارت تامہ رکھنا ضروری نہیں ہے۔

۲۔ البتہ ہر عہد اور ملک کی علمی تاریخ سے اس کا آگاہ ہونا یقیناً لازم ہے کیونکہ فنِ نقد اور تاریخ علم و ادب میں بہت اہم ربط پایا جاتا ہے۔

۳۔ فنِ نقد کے تین اغراض ہیں ـــــ تشریح، حکم اور تعینِ مراتب۔ جو شخص کسی کتاب پر نقد کرے اسے چاہیے کہ پہلے اسے غور سے پڑھ کر سمجھ لے اور اسی کے ساتھ اس موضوع کی اور کتابوں (یعنی ادب پاروں) کا بھی مطالعہ

کرے۔ کیوں کہ بغیر اس کے وہ کتابِ زیرِ نقد کا کوئی درجہ متعین نہیں کر سکتا۔

اس سلسلے میں آخری بات نیاز نے یہ کہی تھی کہ —— "بہترین نقاد وہی ہو سکتا ہے جو کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی نہ رکھتا ہو بلکہ عام علمی مذاق رکھتا ہو۔"

ظاہر ہے کہ نہ تو زندگی متعین اصولوں اور اصطلاحوں کی قیدی ہوتی ہے، نہ ہی کوئی ادب پارہ گنبدِ بے در کی مثال ہوتا ہے کہ نقاد ہر منظر و مظہر سے منھ موڑ کر بس ایک چھوٹے سے دائرے میں اپنے اوپر اور نظر کو سمیٹ لے۔ ہر ادب پارہ انسانی ہستی کے تماشوں کی طرف کھلنے والا ایک دریچہ ہوتا ہے، ایک واسطہ ہوتا ہے ان تماشوں میں محض کسی اسرار کو جاننے اور سمجھنے کا ایک زاویہ ہوتا ہے دیکھے ہوئے کسی منظر کو پھر سے دیکھنے کا۔ ادب پارہ اپنے قاری کے لیے ایک دریافت، ایک انکشاف، ایک تجربہ اسی سطح پر بنتا ہے۔ اور اگر تنقید ادراک کے اس نقطے تک رسائی میں رکاوٹیں ڈالتی ہے تو وہ تنقید نہیں کوئی اور شئے ہے۔

عسکری نے تنقید کو کتابوں کے درمیان روح کی مہم کا نام دیا تھا۔ اور اپنے زمانے کی (نئی) تنقید کے حدود کا احاطہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ نقادوں نے نظم پڑھنا اور اس سے لطف لینا چھوڑ دیا۔ یہ دیکھنے لگے کہ نظم پڑھی کس طرح جاتی ہے۔ نئی تنقید کی سب سے نئی بات یہی ہے کہ یہ ادب کی تنقید نہیں ہے بلکہ تنقید کی تنقید ہے۔" یعنی کہ "روح کی مہم" کا وہ عمل جو نقاد کے اندر ایک جوشش، سنسنی کی کیفیت پیدا کرتا ہے، اس کی حیرتوں کو جگاتا ہے اور اُسے حواس کے نئے منطقوں کی سمت لے جاتا ہے، اگر یہ عمل علمی انہماک کے بوجھ میں دب کر رہ جائے تو اپنے نصب العین سے ہاتھ دھو بیٹھے گا۔ ادب کی روح تک رسائی کے لیے بقول عسکری یہ دروازہ لاتیں مار مار کر نہیں کھولا جا سکتا۔ مگر اپنے نظام ادب ہی اور اقدار سے مناسبت نہ رکھنے والے علوم، نظریوں اور تصورات کی

بے جا اطاعت کا سب سے بڑا نقصان یہی ہے کہ نقاد اس راہ پر لگ جاتا ہے جہاں ادب کے مطالعے کی ضرورت ختم ہو جاتی ہے۔ اس قسم کا فرماں بردار نقاد کسی ادب پارے کو پڑھتے ہوئے بھی دراصل اپنے پسندیدہ بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ اوڑھے ہوئے تصور کی گردان کرتا رہتا ہے۔ اور تنقید لکھتے وقت اس کے پیشِ نظر مقصد یہ ہوتا ہے کہ کن کن حیلوں اور بہانوں سے عام قاری کو اپنا غلام بنایا جائے۔ تاکہ تنقید کے واسطے سے اور پھر تنقید پڑھنے والے کی ذہنی سپردگی کے واسطے سے اپنے تصور کی تبلیغ و اشاعت کا سلسلہ جاری رہے۔

یہاں اچانک عسکری ہی کی کہی ہوئی ایک اور بات یاد آگئی —— یہ کہ تنقید دوسروں کو غلام بنائے رکھنے کا ذریعہ بھی بن سکتی ہے۔ جدید نظم کی پوری تحریک اور انجمن اشاعت مفیدہ (انجمن پنجاب) کے ادبی منشور کی حقیقت کا کھلے ذہن کے ساتھ نظارہ کیا جائے تو اس نکتے کو آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے۔ اور تاریخ و تہذیب کے اس دور کی روشنی میں اس مسئلے کا جائزہ لیا جائے تو اس گمان کی صداقت کا ایک نیا پہلو سامنے آتا ہے۔ عسکری نے یہ بات کہتے وقت کسی انگریز نقاد کا یہ پرانا قول بھی نقل کیا تھا۔ "برطانوی سلطنت کے مستقبل کا دارومدار اس بات پر ہے کہ ہندوستانی لوگ انگریزی ادب کس طرح پڑھتے ہیں"۔ اسی مضمون میں عسکری نے دو ایک اور بھی ایسی باتیں بہ ظاہر روا روی میں کہہ دی تھیں جن کے سیاق میں ہم تنقید کی موجودہ صورتِ حال کی بابت کچھ سنجیدہ سوالوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان کا تجزیہ کرنے کے بجائے سرِدست میں صرف دو اقتباسات کے ساتھ یہ گفتگو ختم کرتا ہوں ——

"ایک تو یہ کہ —— اوّل تو ادب میں تنقید کی حیثیت کائی یا پھپھوندی کی سی ہے۔ بجائے خود اس کی کوئی ہستی نہیں، لیکن اگر یہ اپنی ثانوی جگہ پر قانع رہے تو ادب کے لیے مفید بھی ہو سکتی ہے۔ بلکہ آپ چاہیں تو ضروری بھی کہہ لیجیے۔ مگر تنقید ضروری یا فائدہ مند

صرف اسی وقت تک ہو سکتی ہے جب تک خادمہ کے فرائض انجام دینے پر قائم رہے۔ تنقید کا حوصلہ اس سے آگے بڑھا اور تخلیقی ادب کا ستیا ناس ہوا۔"

اور دوسرا اقتباس یوں ہے کہ :

"آج کل جمہوری دنیا میں ادب بھی بڑے فائدے کی چیز بن گیا ہے۔ بشرطیکہ آدمی نقاد ہو۔ ادب کے سر کی یہ جوئیں آج کل خوب موٹی ہوتی چلی جا رہی ہیں۔ چنانچہ فن کاروں کے لیے زر پرستی نے یہ بہت بڑی ترغیب پیدا کر دی ہے کہ وہ تخلیقی کام چھوڑ کر نقاد بن جائیں۔ رہا وہ ادب جو پیدا ہو چکا ہے تو اس سے نپٹنے کے لیے پیشہ ور نقاد موجود ہیں۔ وہ بڑے سے بڑے ادب کی ایسی تشریح کرتے ہیں کہ شکل پہچاننے میں نہیں آتی۔"

ان حالات میں ایک سوال جو بار بار سر اٹھاتا ہے یہ ہے کہ اپنی تنقید کا اصل خطاب کس سے ہے؟ اس کے مقاصد اور اس عہد کے تہذیبی اور تخلیقی مقاصد میں مناسبت کا کوئی پہلو نکلتا ہے یا نہیں؟ کنزیومر معاشرے میں ادب جس حال کو جا پہنچا ہے اور خاص کر اردو زبان و ادب بقا کے جس مسئلے کی زد پہ ہیں، اس کے پیشِ نظر نئی تنقید پر کوئی نئی ذمہ داری بھی عائد ہوتی ہے یا نہیں۔ ان سوالوں پر کھل کر بحث کیے بغیر ہم تنقید کے حوالے کسی معنی خیز نتیجے تک نہ تو پہنچ سکے ہیں نہ پہنچ سکیں گے۔ بس ہوگا یہ کہ تنقید کا المیہ ایک طرح COMIC ماحول کی ساخت و پرداخت میں لگا رہے گا۔

یوسف سرمست

جدیدیت اور عصری تنقیدی بحران

جب بھی کسی ادبی رجحان یا تحریک میں انتہا پسندی راہ پا جاتی ہے تو وہ ادب کے ہر شعبہ کو نقصان پہنچاتی ہے۔ ترقی پسندی میں بھی ایسی انتہا پسندی سے کام لیا گیا تھا۔ اس کی تفصیل بیان کرنا تحصیل حاصل ہے۔ ایک طرح سے جدیدیت کا رجحان اسی کا ردِ عمل تھا۔ لیکن جدیدیت نے ابتدا ہی سے انتہا پسندی سے کام لیا۔ خاص طور پر اردو ادب کو اس رجحان سے جتنا اور جیسا نقصان پہنچا وہ شاید ناقابلِ تلافی ہے۔ یہ رجحان اس وقت فروغ پا رہا تھا جب بدقسمتی سے خود اُردو ادب پڑھنے والوں کا دائرہ سکڑ رہا تھا۔ قیام پاکستان سے لے کر ہندوستانی کی بجائے ہندی کا سرکاری زبان بننا اور بعد میں لسانی بنیادوں پر مختلف ریاستوں کی تقسیم ایسے اسباب تھے۔ جو اُردو زبان و ادب کے لیے سازگار نہیں تھے۔ جدیدیت کے فروغ کی وجہ ایک تو ادب پڑھنے والوں اور لکھنے والوں کی ایسی گروہ بندی ہوئی جو اس سے پہلے نظر نہیں آتی۔ دوسری سب سے اہم بات یہ کہ اردو ادب کا تعلق عام قاری سے بہت کم رہ گیا۔ کیوں کہ اس رجحان کی بدولت ادبی تخلیقات کا چیستاں اور معمہ بن جانا اسی کا سب سے بڑا حسن قرار دیا گیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مختصر افسانہ جس کو ہر قسم کا قاری شوق سے پڑھا کرتا تھا۔ اس کو شخصی علامتوں کا ایک ایسا

گورکھ دھندا بنا دیا گیا کہ اسی کا مطالعہ مشکل ہی نہیں محال بن گیا۔ اگر کوئی قاری جی کڑا کر کے اسے پڑھ بھی لیتا تو اس کو سمجھنا ناممکن تھا۔ شاعری میں بھی عام طور پر یہی رویہ اختیار کیا گیا۔ بہت سی ایسی نظمیں لکھی گئیں جس کا کوئی مطلب ہی نہ تھا تو عنوان کیا دیا جاتا۔ اس لیے انھیں صرف ایک نظم کہا گیا۔ بعض ناول بھی ایسے لکھے گئے۔ جن کو پہلے تو پڑھنا ہی مشکل تھا۔ اگر ان کو کسی طرح پڑھ بھی لیا جاتا تو ان کو سمجھنا جوئے شیر لانے سے بھی مشکل تھا۔ ان تخلیقات کو سمجھنے کا واحد ذریعہ جدید نقادوں کی تحریریں تھیں۔ ان کی تعبیرات کا یہ عالم تھا۔ جیسے اندھوں کے ہاتھ میں ہاتھی۔ تخلیق کا جو حصہ جس نقاد کی سمجھ کے ہاتھ لگا اس نے اسی کو کل سمجھ لیا۔ تخلیق کو ساری جزئیات سمیت سمجھ جانا کسی کے بس کی بات نہیں تھی۔ پھر یہ کہ اصناف کی حد بندیوں کی ایسی شکست و ریخت ہوتی کہ مختلف اصناف میں فرق کرنا مشکل ہو گیا۔ جیسے افسانے کو افسانے کے سوا کچھ بھی کہا جا سکتا تھا۔ یوں جدید ادب' اردو کے عام قاری سے بہت دور ہو گیا۔ یہاں کہنا یہ نہیں ہے کہ جدیدیت میں اچھی تخلیقات نہیں ہوتیں یا یہ پورا ادب ناقابلِ فہم ہے۔ بلکہ غالب رجحان کے پیشِ نظر یہ بات کہی گئی ہے۔

جدیدیت کے زیرِ اثر جو تنقید لکھی گئی اس نے اس ادب کی تفہیم میں کوئی حصہ ادا نہیں کیا۔ ان نقادوں کا تنقید میں اگر کوئی قابلِ لحاظ اور مستقل کام ہے تو وہ بھی قدیم ادب تک محدود ہے۔ جس پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ میر و غالب پر تو ضخیم سے ضخیم کتابیں لکھی گئیں کیونکہ لکھی جا سکتی تھیں۔ لیکن جدید افسانے اور جدید شاعری پر کوئی مستقل کتاب نہیں لکھی گئی۔ البتہ چند اچھے سمینار ہوئے اور ان میں پڑھے گئے مختلف مقالوں کو کتابی شکل میں شائع کیا گیا۔ افسانے پر الگ سے ایک کتاب ضرور آئی تھی۔ لیکن اس میں سرے سے خود اس صنف کی اہمیت کو گھٹانے کی کوشش کی گئی۔ جدید افسانہ نگاری میں چے خوف اور موپاساں کی عظمت و اہمیت کا انکار ایک طرح سے یوں کیا گیا کہ انھوں نے دوسری اصناف میں

بھی تخلیقات کی ہیں۔ دلچسپ بات یہ کہ اب یہ نقاد جن سوالوں کو فکشن میں اہمیت دے رہے ہیں۔ جیسے بیانیہ کی قسمیں۔ افسانہ واقعہ یا واقعہ کی نقل اور ایسے ہی کئی سوال ان کو اس وقت یاد نہیں آتے کیونکہ ان کا مطالعہ وہاں تک نہیں پہنچا تھا یوں مجموعی طور پر جدیدیت کے نام پر جو ادب کا انبار لگایا گیا وہاں نقادوں کے تنقیدی انداز سے صاف طور پر ظاہر ہے کہ وہ خود جدیدیت کے علم برداروں کے پاس قابل اطمینان نہیں ہے۔ تنقید کا بنیادی منصب ادبی تخلیقات کو پرکھنا ہے۔ پرکھنے کے بعد صاف اور واضح الفاظ میں یہ بھی بتا دینا ہوتا ہے کہ کسی تخلیق کی نوعیت و اصلیت کیا ہے؟ کیوں ہے؟ اور اس کی قدر و قیمت کیا ہے۔ جہاں توضیح، تشریح اور ترجمانی کی ضرورت ہو وہ بھی ہونی چاہیے۔ اگر نقاد اپنا بنیادی کام انجام نہ دے سکے تو اس کی ساری علمیت اور آگہی بے وقعت ہے۔

جدیدیت کے زیر اثر لکھی جانے والی تنقید کا المیہ یہ ہے کہ وہ ہر چمکتی ہوئی چیز کو سونا سمجھ لیتی ہے۔ یعنی ہر مغربی تنقیدی رجحان کو عطیہ خداوندی سمجھ کر اس کی ترویج و اشاعت میں پوری قوت و شدت لگ جاتی ہے۔

یہاں کہنا یہ نہیں ہے کہ مغربی رجحانات سے استفادہ نہیں کرنا چاہیے۔ اس سے استفادہ ضروری بھی ہے لازمی بھی۔ کیونکہ وہ مغربی ادب ہو یا مشرقی، ہر زبان و ادب کا اپنے سے مال دار زبان و ادب سے استفادہ کرنا ضروری بھی ہوتا ہے اور ناگزیر بھی یہ ہمیشہ سے ہوتا ہوا آیا ہے اور ہوتا رہے گا لیکن اپنے مخصوص حالات اور حالت کے مطابق یہ عمل ہونا چاہیے۔ حالی سے لے کر کلیم الدین احمد تک ایسے نقاد ہمیشہ کامیاب رہے ہیں۔ جنھوں نے اپنے اپنے خاص حالات اور مزاج کو پیش نظر رکھ کے تنقیدی کام انجام دیا ہے۔ مثال کے طور پر کلیم الدین احمد نے تھامس پی کاک کی کتاب FOUR AGES OF POETRY. سے ایک خیال اخذ کیا۔ پی کاک نے موجودہ زمانے میں شاعری کو SEMI BARBARIAN. کہا ہے۔ کلیم الدین احمد نے اس کا ترجمہ "نیم وحشی" کہا

اور اس کا اطلاق اردو غزل پر اس انداز سے کیا۔ سبھی اس پر متوجہ ہونے پر مجبور ہو گئے۔ جب زمین تیار ہو تو کوئی بھی بیج بوئیے اور کہیں سے بھی رو پیہ وہ برگ و بار لائے گا۔ لیکن جب زمین ہی تیار نہ ہو تو اچھے سے اچھے بیج کا پھلنا پھولنا ممکن نہیں۔ اگر ہم اپنی زمین کو تیار کیے بغیر کئی مغربی رجحانات یا نظریوں کو ایک ساتھ رواج دینے کی کوشش کریں گے تو ان میں سے کسی ایک کا بھی رواج پانا محال ہو گا۔

پچھلے دو تین دہوں سے مغربی تنقید میں ساختیات یا وضعیات میں ساختیات، ردتشکیل یا ردتعمیر جیسے نظریات ایک کے بعد دیگرے فروغ پا چکے ہیں۔ ہمارے جدید نقاد اُردو میں ان کو فروغ دینے کی سعی لاحاصل میں لگے ہوئے ہیں۔ یہ کوشش اس لیے بار آور نہیں ہو رہی ہے کہ ان کو سمجھنے کے بعد سمجھانے کی بجائے ان کو اپنی اپنی اظہار علمیت بلکہ نمائش علمیت کا ذریعہ بنائے ہوئے ہیں۔ ان نظریات میں جو اصطلاحیں استعمال ہو رہی ہیں۔ ان کے عجیب وغریب ہونے کی شکایت مغرب کے اہل علم او راہل قلم کر رہے ہیں، جیسے ہیلن گارڈنز HELEN GARDENS جو انگریزی ادب کی پروفیسر ہے۔ اس نے بھی ان کے نامانوس اور عجیب وغریب ہونے کا ذکر کیا ہے۔ بعض جگہ تو ان کی صحیح املا کیا ہے یہ بھی یقین سے کہنا مشکل ہے، ان کے مفہوم میں جو اختلافات ہوں گے وہ تو الگ رہے۔ جیسے ایک لفظ کو ہمارے ایک نقاد نے اس کا املا لکھا ہے۔ SUJET لیکن اس کا املا ایک انگریزی کتاب میں SUZET ملتا ہے اور ایک دوسری کتاب میں SJUZET لکھا ہے اردو میں اصطلاحات کے تعلق سے جتنی بھی افراتفری ملے کم ہے۔ STRUCTURELINE کے لیے کسی نے ساختیات کی اصطلاح استعمال کی ہے تو کسی کا اصرار ہے کہ اس کی وضعیات کہنا چاہیے تو کسی کو ترکیبیت کی اصطلاح زیادہ موزوں معلوم ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات ہی کو سمجھنا سمجھانا مشکل ہے تو نظریہ کو سمجھنا کتنا مشکل ہو گا اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اردو میں ہمارے ایک نقاد نے ساختیات کے بارے میں کافی لکھا ہے۔ معلوم یہ ہوا ہے کہ ان کا ایک پروجکٹ ہے۔ جس کا بوجھ ہمارے جدید نقاد

مجموعی طور پر ڈھو رہے ہیں۔ اور ان نقادوں کی علمیت کے جو جھوں تلے اُردو تنقید ادبی جا رہی ہے۔ بہرحال انھوں نہ صرف بہت کچھ لکھا ہے بلکہ مختلف مقامات پر اس موضوع پر لکچر بھی دیتے ہیں۔ لیکن ان کی تشریحات اور وضاحتیں شاید ہی کسی کے پلے پڑی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ساختیات اور اس کے بعد پیش آنے والے نظریے بہت پیچیدہ، فلسفیانہ اور ادق ہیں۔ ان کا گہرا تعلق لسانیات سے ہے بلکہ بارت کے کہنے کے مطابق لسانیات کے طریقے کار کا اطلاع دوسرے پر کرنے کا نام ہی ساختیات ہے۔ سوسیور نے اس نظریے کو پیش کرتے ہوئے ۱۹۰۶ء، ۱۹۰۸ء اور ۱۹۱۰ء میں لکچر دیے تھے۔ جو اس کے انتقال کے بعد ۱۹۱۶ء میں شائع ہوئے۔ یہ فرانسیسی زبان میں تھے۔ بعد میں فرانسیسی دانشوروں نے اس نظریے کی اپنے اپنے طور پر تعبیر و تشریح کی اور اس میں انسانے کے روسی سیاست دانوں، RUSSIAN FORMALIST نے اپنے نظریات ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ پیش کیے۔ یہ ساختیات کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ پھر یورپ کے مختلف اہلِ علم نے اپنے اپنے طور پر ان کی تشکیل کی۔ بعد میں امریکا کی نئی تنقید اور شکاگو دبستان کے اثرات بھی ان میں شامل ہوئے۔ ان نظریات کے سلسلے میں لسانیات کو تو بنیادی اہمیت حاصل ہے لیکن اس کے تحت مارکسزم سے نظریات فرائڈ کی تحلیل نفسی، مختلف فلسفیانہ نظریات حد یہ کہ بعض مذہبی نظریات بھی زیرِ بحث آتے ہیں۔ امریکا میں ان نظریات کی بنیادوں پر مزید کام ہوا اور جدید علما اور نقادوں نے اپنی علمی دھونس جمانے اور قدیم علما پر اپنی برتری جتانے کے لیے ان کا حد سے زیادہ چرچا کیا۔ ان تمام نظریات کو مجموعی طور پر ادبی نظریہ کا نام دیا گیا۔ مغرب میں ان نظریات کے تعلق سے جتنا کچھ اور جیسا کچھ کام ہوا ہے ہمارے لیے اس کا اندازہ بھی کرنا مشکل ہے۔

مغربی دنیا میں ہر ملک کی اس کی اپنی زبان میں مختلف علوم کی جو درس

و تدریس ہوتی ہے اور علم و تفہیم کی وہاں جو سطح ہے۔ اس کا عشر عشیر بھی ہندوستان کی کسی بھی زبان میں نہیں ہے۔ اردو گذشتہ چالیس سال سے علمی زبان کے طور پر استعمال نہیں ہو رہی ہے۔ وہ صرف ادب اور شاعری کی زبان ہو کر رہ گئی ہے۔ وہ علمی پس منظر جو دقیق ادبی مباحث کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے ضروری ہے وہ ہمارے ہاں قطعی مفقود ہے۔ ایسے میں وہ تنقیدی نظریات جو وسیع علمی پس منظر کے طلب گار ہوں۔ ان کی ترویج و اشاعت کس طرح ممکن ہے۔ اُردو میں ان نظریات کو متعارف کرنے کے لیے اس موضوع پر لکھی ہوئی کسی ہلکی پھلکی کتاب کا ترجمہ ہو جاتا یا پھر چند ایسے مضامین کا ترجمہ ہوتا جو ان موضوعات کو سمجھنے میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں تو یہ ایک ضروری اور مفید کام ہوتا۔ لیکن ہمارے نقاد سوسیور سے لے کر دریدا تک کے خیالات سے یوں بحث کرتے ہیں گویا اردو میں ان کے تعلق سے اتنا مواد موجود ہے کہ ہر شخص اس بحث کو سمجھ لے گا۔ حالانکہ ان نظریات کو سمجھنے اور سمجھانے کا ایک بہترین طریقہ یہ ہو سکتا تھا کہ اس کا اطلاق فن پاروں پر کر کے اس کی تشریح کی جاتی۔ یہ تو برائے نام ہوا لیکن ان پر بڑی عالمانہ بحثیں ہوتیں۔ لیکن ان مباحث میں اتنا تضاد اور الجھاؤ ملتا ہے کہ ہم کسی نتیجے پر نہیں پہنچ سکتے۔ جیسے ایک موضوع تھا۔ بارت نے کیا کہا۔ یہ بحث اُردو کے تمام پڑھنے والوں کو فراموش کر کے دو چار ناقدین ہی کے درمیان ہوئی۔ اُردو سے زیادہ یہ بحث انگریزی میں ہوئی۔ کیونکہ بحث کے دوران انگریزی کے اقتباسات بغیر ترجمے کے اتنے دیئے گئے کہ اگر پورا مضمون انگریزی میں ہوتا تو زیادہ بہتر تھا۔ اس بحث سے جو بات ثابت ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ادبی نظریے پر وہ لوگ بھی کاربند نہیں رہ سکتے جنھوں نے اس کی تائید یا تشہیر کو اپنے فرائض منصبی میں داخل کر لیا ہے۔ جب بارت نے ادیب یا مصنف کی موت کا اعلان کر دیا ہے۔ اس لیے مصنف کا منشا اس کی تصنیف میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ اس کے باوجود ہمارے ناقدین کا یہ

باصرار کہ بارت کا اس جملے سے وہی منشا تھا جو میں مراد لے رہا ہوں۔ یا یہ کہ میں نے جو مفہوم اخذ کیا ہے وہی صحیح ہے۔ اس کے سوا اس کا کوئی اور منشا ہوتا تو وہ یہ الفاظ استعمال نہ کرتا بلکہ دوسرے الفاظ استعمال کرتا۔ اس کے علاوہ ادبی نظریے میں متن کے مفاہیم پر زور دیا جاتا ہے۔ جب ہمارے ناقدین یہ دعویٰ فرماتے ہیں کہ میں نے جو مفہوم اخذ کیا ہے وہی اصل مفہوم ہے تو خود اس نظریے کی نفی ہو جاتی ہے اور قاری کی قوت اندازہ کا نظریہ بھی باطل ہو جاتا ہے۔ اگر بحث اس طرح کی جاتی کہ بارت نے کیا کہا ہے اس کا منشا کیا ہے خود بارت کے کہنے کے مطابق اس کی کوئی اہمیت نہیں البتہ اسی کے متن سے یہ بھی مفہوم اخذ کیا جا سکتا ہے۔ یوں بحث کرنے سے کم از کم اس نظریہ کا بھرم تو رہ جاتا۔

اردو میں اس قسم کے مباحث صرف اپنی علمیت کی نمائش کے لیے کیے جاتے ہیں۔ کچھ دن پہلے ایک مضمون شائع ہوا تھا۔ جس میں بجائے اس بات سے بحث کرنے کے "ادبی نظریہ" کیا ہے اور "تنقیدی نظریہ" میں کن باتوں کو پیش کیا جاتا ہے۔ یہ کہا گیا کہ فلاں صاحب کو کردار نگاری میں باریک بینی، قصہ پن پلاٹ کی خوبی، زندگی کے مشاہدے اور مطالعے، کرداروں کی ذہنی کشمکش، افسانے میں واقعیت کے تصور سے دلچسپی ہے۔ اور صاحب موصوف کو فکشن میں جن سوالوں سے دلچسپی ہے وہ یہ ہیں: بیانیہ کی قسمیں، افسانہ واقعہ ہے یا واقعہ کی نقل، افسانے کے مصنف اس کے راوی اور اس کے مفروضہ مخفی مصنف میں کیا فرق ہے راوی کے لحاظ سے افسانے کی پیش، پلاٹ کی جدید تعریف، بیانیہ کے مختلف نمونے، افسانے میں کردار کی اہمیت زیادہ ہے پلاٹ کی، افسانے اور شاعری کی تکنیک کا فرق۔ پہلی بات تو یہ کہ افسانے کی تنقید کے سلسلے میں یہ سوالات اتنے اہم ہیں تو جب بھی افسانے کی تنقید ہو یہ سوالات زیر بحث آنے چاہئیں لیکن افسانے کی مخالفت میں لکھتے ہوئے یہ سوالات یاد نہیں آتے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان سوالات کو اٹھانے میں ایسا انداز اختیار کیا گیا ہے گویا یہ تمام سوالات طبع زاد ہیں۔ کیوں کہ

ان سوالات کا "میں" بہت بلند بانگ ہے۔ حالانکہ ان سوالات سے "ادبی نظریے" میں بحث کی جاتی ہے۔ ہم بے چارے اردو والے بیانیہ کی مختلف اقسام کے بارے میں کیا جانیں گے اور کیسے جانیں گے۔ جبکہ بیانیہ پر کوئی کتاب تو دور کی بات ہے کوئی مبسوط مضمون بھی نہیں تھا۔ بیانیہ کے تعلق سے روس سے لے کر امریکہ تک اتنا کچھ کام ہوا کہ اب وہ خود ایک علم کی شاخ بن گئی ہے۔ اور جسے شاید IRRATO LOGY کہا جا سکتا ہے۔

اگرچہ سوالات مرتب کرنے سے پہلے صاحب موصوف ان موضوعات کے بارے میں بھی کچھ پڑھا بھی دیتے تو شاید اردو کا "طالب علم" ان کا کچھ جواب دینے کے قابل ہوتا وہ اگر VEDIMIR PRAPH. کی کتاب TORRHOLOGY OF FOLK TALES. جو کافی عرصے پہلے چھپی ہے اس کا ترجمہ کر دیتے تو ہم کو بیانیہ کے نمونوں کا کچھ تو علم ہوتا۔ کتاب کو اردو میں منتقل کرنا اتنا مشکل تھا تو کم سے کم بارت کے مضمون CONTRIBUTION TO THE STRACTURAL ANALYSIS OF NARRATION. کو اردو میں منتقل کیا جاتا تو ہم پر احسان ہوتا یا پھر تودارف نے ساختیات کا اطلاق ناول اور کہانیوں پر کر کے جس طرح بیانیہ کی قسمیں واضح کی ہیں۔ ان سے ہم کو متعارف کرا دیتے۔ بغیر یہ سب کچھ کیے۔ آپ امتحان لیں گے تو ہم تو یہی کہیں گے کہ پر OUT SYLLABIOUS. ہے۔ یہ اس طرح پرچہ بنا کے ہم سے اس میں کامیابی کی امید رکھنا سراسر ظلم ہے۔ ان چیزوں سے واقف کروانے کے لیے جس محنت اور لگن کی ضرورت ہے وہ تو کسی سے ہوتی نہیں۔ البتہ جو کچھ پڑھا ہے اسے بغیر ہضم کیے اگل دینے میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ ان کی ساری کوشش یہ ہوئی ہے کہ اپنے مقابلے میں دوسروں کو غیر اہم قرار دیا جائے۔ ہمارے ایک جدید نقاد لکھتے ہیں:

"ناول کے اصولوں سے ہماری معلومات انگریزی کی ان کتابوں پر مبنی ہے جو آج سے ساٹھ ستر برس پہلے لکھی گئی تھیں"۔

آپ یہ لکھتے وقت بھول رہے ہیں کہ آپ جن معلومات پر نازاں ہیں۔ وہ بھی آج سے ستر سال پہلے آچکی تھیں۔ جیسا کہ دوسری ہی سانس میں آپ نے خود اعتراف کیا ہے

"ناول اور بیانیہ کے نظریاتی مباحث جو روسی ہیئت پرستوں نے ۱۹۳۰ء کے آس پاس شروع کیے اور جن کو مغرب میں ۱۹۶۰ء کے بعد ہی پڑھا اور سمجھا گیا اور وہ مباحث جو وضعیاتی انسانیات STRUCTURAL ANTHROPOLOGY کے زیر اثر ۱۹۶۵/۱۹۹۵ کے بعد فرانس میں اٹھے ان کا ہمیں کوئی علم نہیں۔"

اب آپ ہی بتائیے کہ مغرب میں جن باتوں کا چرچا چالیس سال بعد ہوا۔ اس سے ہم اردو والے کیسے فوراً واقف ہو سکتے ہیں۔ مغرب جو علم و تعلیم میں ہم سے اس قدر آگے ہے اس کو بھی جب ان علمی موشگافیوں کے لیے اتنی مدت درکار ہوتی ہے تو ہم کو ان کے سمجھنے کے لیے جتنی بھی مدت لگے کم ہے۔

مغرب میں جدید تنقیدی رجحانات بڑی تیزی سے ظاہر ہو رہے ہیں اور معدوم بھی ہو رہے ہیں۔ ان کو رواج دینے کی کوشش میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔ کیونکہ تنقید ادب کی تفہیم اور ترجمانی کا ذریعہ ہے بذات خود منزل نہیں ہے۔ لیکن اُردو میں "ادبی نظریہ" کے سلسلے میں جو کچھ ہوا ہے اور ہو رہا ہے۔ اس سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ یہ خود ہماری منزل ہے۔ پہلے اسلوبیات کی اہمیت کو ظاہر کیا گیا۔ پھر ساختیات اور اس کے فوراً بعد پس ساختیات اور ردِ تعمیر کا چکر چلایا جا رہا ہے۔ ان مسائل میں ہمارے نقاد اُلجھ رہے ہیں اور یہی اُلجھا رہے ہیں۔ ایسی تنقیدی سرگرمی جس سے فائدہ حاصل نہ ہو ادب کی بدخدمتی ہے۔ اس کے بارے میں ایلیٹ نے لکھا تھا:

"میں سمجھتا ہوں کہ تنقید کے کسی بھی نمائندے نے یہ لچر مفروضہ پیش نہیں کیا ہے کہ تنقید اپنے اندر ایک مقصد رکھنے والی سرگرمی ہے۔"

سب سے اہم بات یہ کہ جن نظریات کی واقفیت پر ہمارے نقاد اس قدر ناز کر رہے ہیں وہ اب "قصہ پارینہ" بن چکے ہیں۔ محمد علی صدیقی جو اس بات کے دعوے دار ہیں کہ ساختیات کو انھوں نے ہی سب سے پہلے اُردو میں متعارف کیا۔ وہ لکھتے ہیں :

"مابعد ساختیاتی تنقید ہو یا ساخت شکن تنقید کی شاخیں اپنے مرکزی مکتب کے قصہ پارینہ ہو چکی ہیں۔"

ہندوستان کے وہ نقاد جو ادبی نظریے سے ناواقفیت پر افسوس اور اظہار ناراضگی کر رہے تھے۔ وہ بھی دبی زبان سے یہ کہنے پر مجبور ہو گئے ہیں :

"مغرب میں لاتشکیل اور مابعد وضعیات کا زور کم ہو رہا ہے۔"

ان نظریات کا زور کیوں کم ہو رہا ہے؟ اس کی وجوہات وہ لکھتے ہیں :

"لاتشکیل اور مابعد وضعیات میں ایسی باتیں کم ہیں جو نئی اور سچی ہوں۔"

اور یہ کہ ان دونوں میں "سنسنی خیزی" ہے۔ اس کے علاوہ ان کے بیان سے یہ بات ثابت ہے کہ یہ نظریات بذاتِ خود اپنے اندر زیادہ جان نہیں رکھتے تھے۔ بلکہ بعض بڑی شخصیتوں کے بل بوتے پر ان نظریات نے اعتبار حاصل کر لیا تھا۔ لیکن جیسے ہی وہ شخصیتیں ختم ہوئیں یہ نظریات بھی دم توڑ رہے ہیں۔ لیکن جن نظریات میں جان ہوتی ہے۔ وہ اپنے پیش کرنے والوں کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتے۔ اس کے علاوہ ادبی نظریے کو تعلق سے یہ بھی اعتراف کیا گیا ہے :

"لاتشکیل بہر حال ایک فلسفہ ہے۔ اس لیے تنقید میں اس سے کچھ منفی قسم کا کام تو لے سکتے ہیں۔ لیکن یہ تنقید کا بدل نہیں۔"

ان اعترافات کے باوجود اگر کوئی نقاد اسی بنیاد پر اپنی برتری جتلائے تو اس کے متعلق کیا کہا جا سکتا ہے۔ خود امریکا میں اس نظریے کی موت کا اعلان ہو چکا ہے۔ اور اب گفتگو کا موضوع یہ ہے کہ اس نظریے نے خودکشی کر لی ہے یا اس کو قتل کیا گیا ہے۔

جدیدیت کے زیر اثر اُردو تنقید ایک بحران میں مبتلا ہو گئی ہے۔ کیونکہ ساری توجہ ادبی تخلیقات سے ہٹا کر خود تنقید کی جانب مبذول کر دی گئی ہے۔ اس بحران کے پیچھے جدید نقادوں کا اپنے آپ کو برتر ظاہر کرنے کا جذبہ ہے۔ ایلیٹ نے ایسے دیبوں کے تعلق سے کہا تھا:

"ہمارے ادیب بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی محنت میں مصروف ہیں ۔۔۔۔ سمجھتے ہیں کہ ان کے اور دوسروں کے درمیان فرق صرف یہ ہے کہ وہ خود تو نفیس آدمی ہیں اور دوسروں کی نیک نامی مشکوک ہے"

آخر میں اپنی بات کو ایلیٹ ہی کے اس اقتباس پر ختم کرتا ہوں:

"نقاد کو اپنے وجود کا جواز پیش کرنا ہے تو اسے چاہیے کہ اپنے ذاتی تعصبات اور چکروں سے جن کا ہم سب شکار رہیں نکلنے کی کوشش کریں۔ اپنے اختلافات کو جہاں تک ممکن ہو صحیح فیصلے کی مشترک تلاش میں زیادہ سے زیادہ اپنے ہم پیشہ لوگوں کے ساتھ مرتب کرے"

مضمون کی تیاری میں ذیل کی کتابوں اور رسالوں سے مدد لی گئی ہے:

A FIRST COURSE IN LINGUISTICS BY, M.Y.SIMPSON 1979

CONTEMPORARY CRITICISM ANANTHOLOGY

EDITED BY MADAN SARUP 1988

RESISTING NOVELS & IDEOLOGY FICTION

BY LENNARD J. DAVIS 1987

STUDYING LITERARY THEORY

BY ROGER WEBSTER 1990

RE-CONSTRUCTION LITERATURE

EDITED BY LAWRENCE LERNER - 1983

۶۔ شعروحکمت حیدرآباد۔کتاب ۲ ۔ مرتبہ شہریار اور مغنی تبسم

۷۔ ذہن جدید، دہلی۔سہ ماہی ۔ مارچ۔ ۱۹۹۱ء

۸۔ نئی شناخت کٹک، جلد ۱ شمارہ ۲

۹۔ شب خون، الہ آباد، مارچ اپریل ۱۹۹۱ء ۱۹۹۰ء

۱۰۔ شب خون، الہ آباد، اکتوبر نومبر دسمبر ۱۹۹۰ء

۱۱۔ ایلیٹ کے مضامین مترجم جمیل جالبی

SELECTED ESSAYS BY T.S. ELIOT LOHONU 1935

قاضی افضال حسین

نقدِ شعر کی نئی جہت

ادبی تنقید نے زبان سے تفاعل کو اس کے طرزِ وجود سے الگ کر کے دیکھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تنقیدی مطالعہ میں زبان کے ترسیلی کردار کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی۔ چنانچہ فن پارے کی جانچ پرکھ کے جتنے طریقے رائج ہیں۔ ان میں زبان کی ترسیلی کردار کا تصور قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے اپنے تصورِ فن اور اس سے برآمد ہونے والے تنقیدی مقاصد اور طریقۂ کار کے درمیان ہزار اختلاف کے باوجود تنقید کے تمام دبستان اس امر پر متفق ہیں کہ زبان کا وظیفہ تجربے کی رسالت ہے۔ زبان کے ترسیلی کردار سے مراد یہ کہ متن خود اپنے لسانی رابطوں کی حدود سے باہر، ماقبل سے موجود تجربے تصور/معروض/یا مواد کے اظہار کا ذریعہ ہے اور یہ ورائے متن مواد وہ منصرم قوت ہے جو فن پارے کی مخصوص ہیئت، لفظ کے انتخاب اور ان کی مخصوص ترتیب کی ذمہ دار ہے اس لیے متن کی معنویت کا جواز اس موضوع کی ترسیل کے حوالے سے ہی فراہم کیا جا سکتا ہے۔ حتیٰ کہ وہ تنقیدی دبستان جو فن پارے کے خود مکتفی وجود، (کم از کم) تخلیقی زبان کے خلقی ابہام اور نتیجتاً تکثیرِ معنی کا قائل ہے۔ زبان کے اس ترسیلی کردار پر اصرار کرتا ہے۔

چنانچہ VICTOR-SHOKALOVISKY، ROMAN INGARDEN اور I.A.RIELORDS جنھوں نے ایک دوسرے سے بالکل مختلف ادبی روایت کے پس منظر میں متن کی نامیاتی وحدت اور نقدِ شعر میں متن کی مرکزیت پر اصرار کیا، فن پارے کی تنقید میں زبان کی ترسیلی کردار کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہیں۔

روایتی تنقیدی نظریات کے مقابلے میں، ہیئتی تنقید کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے فن پارے کی تقدیر میں خود متن کے اوصاف کو مرکزی اہمیت دی۔ اور متن کے مختلف اوصاف میں "ابہام" اور "تکثیرِ معنی" ہیئتی نقادوں کے نزدیک بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ وہ بنیادی تصورات ہیں۔ جنھوں نے روایتی طریقۂ نقد کی متن سے بے تعلقی اور نتیجتاً ان کی نارسائی بالکل نمایاں کردی۔ نیز انھیں دونوں تصورات کے حوالے سے فن پارے میں زبان کے تفاعل پر غور و خوض کا سلسلہ شروع ہوا۔ خصوصاً ابہام، متن کی وہ مخصوص صورتِ حال ہے جو ایک ہی ساخت (STRUCTURE) میں متنوع مفاہیم کے جدلیاتی تعلق کے حوالے سے معنی کی توسیع کرتی ہے۔ فن پارے میں ابہام کی یہی صفت معنی کے مختلف جہتوں میں پھیلنے کا سبب ہے۔ لیکن ہیئتی نقادوں نے ابہام کی جیسی منطقی توضیحات پیش کیں اور کم از کم نظری سطح پر فن پارے کی نامیاتی وحدت کے حوالے سے اسے حل کرنے کا دعویٰ کیا، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک ابہام، گویا زبان کی خلقی صفت نہیں بلکہ اس کی نحو میں شاعر کا تخلیقی تصرف تھا، جسے ذرا سی منطقی توضیح کی مدد سے پھر اپنی اصل حالت پر واپس لایا جاسکتا ہے۔ گویا ہیئتی تنقید نے فن پارے میں ابہام کی صورتِ حال، نمایاں کرنے کے بجائے اسے حل کرنے کی کوشش کی۔ اسی کا نتیجہ فن پارے میں معنی کی مختلف جہتوں یا سطحوں کو روزمرہ کی نثری منطق کے حوالے سے بیان کرنے کی صورت میں ظاہر ہوا کہ جب ابہام خود زبان کی صفت نہیں تو مخصوص تجربے یا مخصوص سیاق و سباق کے حوالے

سے اسے نثر کی اپنی منطقی ترتیب میں بیان کرنا ممکن ہوگیا۔ جو تجربے یا موضوع کی معقول رسالت کا فریضہ انجام دے۔ یہی گویا "معنی" کا مفہوم تھا یعنی وہ ثانوی متن جس کی نثری منطق اسے غیر لسانی مرکز کا نشان SIGNIFIER بنا جسے ہم تجربہ یا موضوع کہہ کر پکار سکیں حالانکہ ثانوی متن کا یہ ربط (COHERENCE) تجربے/موضوع/یا خارجی ومعروضی اشیاء کے بجائے خود زبان کے اپنے مخصوص نظام کا ربط تھا اور اس اعتبار سے مخصوص تجربے سے کوئی حتمی یا اصولی علاقہ نہیں رکھتا۔ لیکن اس کی طرف ہیئتی نقادوں کا ذہن نہیں گیا۔

اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ابہام اور نتیجتاً کثرت معنی کے تصور اور اس کی عملی تعبیر کے درمیان ہم آہنگی باقی نہ رہی۔ ابہام کے تصور کی یہ بصیرت اور فن پارے کے عملی تجزیہ کے درمیان عدم مطابقت ہیئتی تنقید کے تصورِ زبان کے سبب پیدا ہوئی۔ اس تصورِ تنقید نے بھی ترسیل کے لیے ضروری بعض کے نزدیک تین اور بعض کے نزدیک چھ اجزا کو مسبت اور ماقبل سے موجود حقیقتیں تصور کیا۔ یعنی شاعر، قاری، پیغام اور سیاق سب مستقل حقیقتیں اور متن ایک ذریعہ PASSAGE یا حسی ادراک SENSE-PERCEPTION کا متبادل تھا۔ حالانکہ واقعہ ٹھیک اس کے برعکس ہے۔ پال ریکر HERMENUTIES کے امام کی حیثیت سے ایک مرکزی تصور/تجربے/با معنی کا قائل اور اس بنیاد پر تحریر کے لاتشکیلی تصور کا مخالف ہے، لیکن اس نے بھی DISCOURCE کے قیام کے ساتھ ہی، شاعر اور متن کے مفہوم کے اتحاد، شاعر اور قاری کے ربط کی تخصیص اور مکالمہ کے سیاق وصورتِ حال، غرض ترسیل کے لیے ضروری چھ میں سے پانچ جز کی غیر یقینی حیثیت کا اعتراف کیا ہے۔ متن کا خلق GENERATE کردہ توقعات کا پورا SPECTRUM فرد، زمانہ، مقام اور دوسرے متون کے حوالے سے تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ اس صورت میں فن پارے کے خود مکتفی وجود کو ایک ورائے متن مواد کا تابع یا متضاد تجربات کی SYNTHESIS کے عرصہ SPACE کی حیثیت سے دیکھنے

کے بجائے معنی خیزی کے ایک نئے واقعہ کی حیثیت سے دیکھنے کی ضرورت تھی کہ یہی متن کی بنیادی تعریف اور اس کے طرزِ وجود کی اساس ہے۔

زبان کی ماہیت کے متعلق ساسیور کے تصورات پر بہت اعتراض ہوئے۔ ماہرینِ لسانیات کے نزدیک ان تصورات کے قابلِ لحاظ حصہ میں ترمیم کی ضرورت ہے۔ لیکن ساسیور کی اس بنیادی بصیرت سے انکار نہیں کیا جاتا کہ زبان ایک باقاعدہ نظام ہے اور اس نظام کے اجزا منفی تفریق کے حوالے سے باہم مربوط ہیں۔ اب اگر SIGNIFERS کا اپنے SIGNIFIEDS سے رشتہ بے اصول ARBITRARY. ہے اور اصوات نشانات باہم منفی طریق کے اصول پر قائم ہیں اور ان کا یہ باہم تفریق ربط ایک باقاعدہ نظام کی تشکیل کرتا ہے تو پھر متن کا پورا معنیاتی عرصہ SEMANTIC SPACE. خود اس لسانی نظام کی حدود میں خلیق ہونا چاہیے کہ اگر ایک نظام اپنے اجزا کے باہم تفریقی ربط پر قائم ہوتا ہے تو یہ EQUILIBRIUM. کی وہ انوکھی صورتِ حال ہے، جس میں اجزا کی شناخت یا ان کا تفاعل ورائے نظام کسی نوع کی اعانت سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔

ہمارے زمانے میں، زبان کی ماہیت کے متعلق اس بصیرت نے، ورائے زبان تجربے یا مواد کے حوالے سے متن کی تفہیم کے طریقوں کی ناموزونیت بالکل آئینہ کر دی ہے۔ کوئی لفظ، شاعر کے تجربے یا ہمارے اخلاقی نظام کے حوالے سے اہم یا غیر اہم نہیں ہوتا، بلکہ معنی خیزی کے عمل میں، نظام کے ایک جز کی حیثیت سے شریک ہوتا اور پھر لسانی روابط کی کثیر الجہتی میں اپنی شناخت قائم کرتا ہے گویا متن کی قوتِ تعمیر، ایک لفظ کے معنوی امکانات یا فکر کی گہرائی وغیرہ کی رہینِ منت نہیں بلکہ خود متن کے اجزا کے باہم ارتباط کی زائیدہ ہے۔

متن کا یہ تفاعل، فن پارے کی تشکیل میں زبان کی تعمیری شرکت کی توثیق کے ساتھ ہی، اس مرکز کی نفی کرتا ہے، جسے ہم تفہیم کی آسانی کے لیے "تجربہ"

سے موسوم کرتے ہیں۔ ہمارے روایتی نظام ہائے تنقید میں یہ مرکز/تجربہ، مخصوص فن پارے کی تشکیل کا سبب، اس کی مخصوص صوتی و معنوی ترتیب کا منصرم اور تنقیدی تجربہ کا مقصود و منتہا ہے، تمام تنقیدی دبستان اپنے مخصوص طریقۂ کار کے ذریعہ تشکیل متن کے اس بنیادی سبب تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ متن کی معنی خیزی، تجربے کے اس ہمہ گیر تصرف سے انکار کرتی ہے اس لیے متن کے اس نئے تصور کے ساتھ، تجزیہ کے مقصود اور طریقۂ کار دونوں کا متاثر ہونا لازمی ہے۔ بقول PAVL-DE-MAN

"A THEORY OF CONSTITUTIVE FORM IS ALTOGATHER DIFFERENT FROM A THEORY OF SIGNIFYING FORM. LANGUAGE IS NO LONGER A MEDIATION BETWEEN TWO SUBJECTIVITIES BUT BETWEEN A BEING AND A NON-BEING. AND THE PROBLEM OF CRITICISM IS NO LONGER TO DISCOVER TO WHAT EXPÈRIENCE THE FORM REFERS, BUT HOW IT CAN CONSTITUTE A WORLD, A TOTALITY OF BEING WITHOUT WHICH THERE WOULD BE NO EXPERIENCE".

BLINDNESS AND INSIGHT P-232

ہماری تنقید فن پارے میں تجربے یا تصور کی دریافت کے ساتھ گویا اپنے مقصود تک پہنچ جاتی ہے، یہ ممکن بلکہ یقینی ہے کہ مراجعت کے اس عمل میں حاصلے نتائج، مخصوص تصور شعر اور اس تصور کے تابع طریقۂ کار کے پابند ہونے کے سبب ایک دوسرے سے مختلف ہوں گے۔ یعنی فن پارے کا نفسیاتی تجزیہ اس کے سماجی تجزیہ سے مختلف ہوگا لیکن دونوں صورتوں میں تنقیدی مطالعہ کا سفر فن پارے سے تجربے/موضوع کی طرف ہوگا۔ حالانکہ یہ بالکل سامنے کی بات

تھی کہ متن اپنی تعمیر کے اسباب کی طرف پلٹنے کے بجائے بقول مان اپنے اجزا کے باہم ارتباط سے معنی کی ایک سے زیادہ عرفیں کھولتا اور اس طرح موجود کو غیر موجود سے مربوط کرتا ہے۔ اس نے وہ ثانوی متن جسے ہم معنی یا مفہوم کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں، معنی خیزی کے اس عمل میں التوا کی صرف ایک منزل اور ارتباط کے نئے علاقوں کی طرف متن کا سفر (MOVEMENT) ہے۔ تنقیدی تجزیے میں جیسے متن کے محرکات یا موضوع کی نشاندہی لاحاصل ہے ویسے ہی تنقیدی تجزیہ میں صرف یہی کافی نہیں ہوتا کہ متن کے مروجہ معنوی مراکز کے بجائے اس کے متضاد یا مختلف معنیاتی دائرے برآمد کیے جائیں کہ اس صورت میں بھی ہم لوٹ کر شاعر کے تجربے یا اس کے شعور کی کشمکش کے مسئلہ کی طرف جا رہے ہوں گے۔ فیض کی نظم "دست تہ سنگ آمدہ" کے پس ساختیاتی تجزیہ میں یہی ہوا۔ پروفیسر نارنگ نے تعبیر کے سیاسی تناظر کی جگہ فیض کے خون میں شامل، بورژوا شعریات کو نظم کا REPRESSED لیکن بنیادی REFERENT قرار دیا۔ اب اگر دوسرے بند میں آئے مصرعوں سے متعلق سوالوں (مثلاً اس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے / کس حسن کا؟ یا ہر صبح گلستاں ہے تیرا روئے بہاریں، ہر پھول تری یاد کا نقش کف پا ہے کس کا روئے نگاریں؟ یا کسی کی یاد کے پھول؟ یا کسی کے نقش کف پا؟ / ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم، ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے / زلف کی شبنم کیا یا کس کے ہونٹوں کی فضا؟) کا جواب ہمیں اپنی روایتی جمالیات سے مل جائے تو گویا ہم وہ مرکز دریافت کرلیں گے جو نظم کی تشریح کا موزوں ترین نقطۂ آغاز ہوگا۔ یہ طریقۂ کار خاصا روایتی اور HERMENEUTIES کے بنیادی اصولوں میں شامل ہے، یعنی متن کے ظاہری معنی / مدلول سے مختلف ایک۔ ایسے مرکز کی دریافت جو متن کا مرکز ثقل اور اس کے موضوعی ربط کی اساس ہے اس سے ایک طرف تو متن کی معنی خیزی اور خود اپنے اجزا کی یکسر نئے مفاہیم میں تحلیل محدود ہوتی ہے اور دوسری طرف موضوع شاعر کی ذات سے منسلک ہو جاتا ہے۔ یہ دونوں نتائج ہمارے روایتی

تنقیدی تصورات کے عین مطابق گرچہ پس ساختیاتی مطالعوں خصوصاً لاتشکیل کی نقید ہیں کہ لاتشکیل کے نزدیک متن کا ارتباط، تفریق کے جس رشتے کا خلق کردہ ہے وہاں معنی خیزی متن کے تمام اجزا میں ربط کے نئے سلسلے GENERATE کرتی رہتی ہے اور اس عمل میں "یہ یا وہ" کے تشنیتی تخالف کی تحلیل کرتی رہتی ہے۔ چودھری محمد نعیم نے اس نظم کو پڑھتے ہوئے نظم کے تین حصے اور ہر حصے کے جدا مخاطب کی نشاندہی کی ہے (ان کے نزدیک پہلے حصہ کا مخاطب "یاران بادہ کش" دوسرے کا کوئی "تو" اور تیسرے میں شاعر خود سے خطاب کر رہا ہے) غور کرنے کی بات یہ تھی کہ پہلے حصہ میں فطرت کے لیے لائے گئے SIGNIFIERS، اپنے مفہوم سے جو علاقہ رکھتے ہیں، دوسرے بند کے "تو" سے منسوب ہو کر یہی SIGNIFIERS بالکل مختلف مفہوم دینے لگتے ہیں پہلے اور دوسرے حصے کے SIGNIFIERS میں فطرت کی روئیدگی اور شادابی مشترک ہے۔ دوسرے بند کے دو اشعار میں فطرت کے ان مظاہر کا جواز ہے کہ ان کا تعلق محبوب سے ہے لیکن پہلے بند میں 'رنگ موسم' اور 'روشِ آب و ہوا' اپنے SIGNIFIED سے اتنا براہ راست علاقہ نہیں رکھتے۔ متن کی سطح پر دکھائی دینے والا خفیف طنز دوسرے بند کے SIGNIFIERS کے سیاق میں تحلیل ہونے لگتا ہے۔

نظم میں یہ دوسرا حصہ جس طرح پہلے حصے پر اثر انداز ہوتا اور منظر کی پوری تعبیری ترتیب کو رد کرتا ہے، وہ قابلِ توجہ ہے۔ آخر مطلع کی 'فضا' (بے زار فضا در پئے آزار صبا ہے) دوسرے حصے کی "فضا" (ڈھلتا ہوا سورج تیرے ہونٹوں کی فضا ہے) سے کیا علاقہ رکھتی ہے۔ فضا کی بیزاری کا خارج سے زیادہ تعلق نفسیات سے ہے خود 'فضا' کا REFRENT متعین کرنے کے لیے ان SIGNIFIERS کی ضرورت ہے جو پہلے بند کے دوسرے اور تیسرے شعر میں لائے گئے ہیں اور ابھی آپ یہ طے ہی کر رہے ہوتے ہیں کہ فضا فطرت کے مظاہر کا SIGNIFIER، بیزاری سے منسوب ہونے کے سبب شاعر اور فطرت کے

درمیان تعلق کی نوعیت پر دال ہے کہ دوسرے بند کے مصرعہ " ڈھلتا ہوا سورج تیرے ہونٹوں کی فضا ہے'، کی فضا کا 'REFRENT'، ایک اور ذات سے منسلک ہو جاتا ہے۔ 'فضا' SIGNIFIER کی یہ غیر یقینی صورتِ حال فطرت، راوی اور " تو " کے درمیان ایک یکسر نیا ربط خلق کرتی ہے، اور پھر پہلے بند کا پورا منظر نامہ اپنے SIGNIFIERS کے باہم ربط کی پہلی صورت کو رد کر دیتا ہے۔ کیا یہ بالکل سامنے کی بات نہیں کہ فضا کے یہ دونوں SIGNIFIERS ایک دوسرے کے CORRECTIVE ہیں ؟ کیا ہم محسوس نہیں کرتے کہ ان SIGNIFIER کے علاقے باہم تردید اور تفریقی تعبیر کے حوالے سے معنی خیزی کی ایک یکسر نئی صورت حال خلق کر رہے ہیں ؟ ۔ کیا SIGNIFIERS کے اس سلسلے میں ظاہر (منظر) اور باطن (تاثر) کا تشنیتی تخالف تحلیل نہیں ہو رہا ہے ؟ کیا تعبیر کے ان علاقوں کے ذریعہ متن SIGNIFERS کے جوڑنے رابطے خلق کر رہا ہے وہ فیض کے سیاسی نظریات یا ان کی " رگوں میں شامل تصور شعر " سے آزاد و بے نیاز نہیں ہیں ؟ نظم میں منفی تعریق کے حوالے سے اس معنی خیزی کو ایک اور جہت سے بھی دیکھا جا سکتا ہے بلکہ دیکھا جانا چاہیے کہ یہ نئی جہت مذکورہ سوالوں سے برآمد ہونے والی تعبیرات کو ایک بار پھر رد کرتی ہے۔

پروفیسر نارنگ اور چودھری محمد نعیم دونوں نے متن کے مطلع ثانی کی اہمیت کا ذکر کیا ہے۔ شعر ہے ؎

اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے
مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے

تشنیتی تخالف (سزا/جزا، وفا/جفا) سے انکار مولاں کی اس قطعیت سے، انکار ہے، جو متن کی تجدید کا اصل سبب اور تعبیر کا مقصود و منشا ہے، گویا کلمات نفی متن میں کوئی مثبت تصور خلق کرنے کے بجائے ان SIGNIFERS کو ایک دوسرے میں تحلیل ہونے دیتے ہیں کہ یہی معنی خیزی کا اصل سرچشمہ ہے اس شعر میں

"رہِ شوق" کا SIGNIFER: نظم کے دسویں شعر (ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک) اور بارھویں شعر (زندانِ رہ یار میں پابند ہوئے ہم) میں دہرایا گیا ہے دسویں شعر میں بھی 'راہ' کے حوالے سے متن دتو کا تخالف تحلیل ہوتا جاتا ہے نہ

ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک
ہر حرف تمنا ترے قدموں کی صدا ہے

حرف و صدا میں صوت کا اشتراک و حرف تمنا' کو قدموں کی صدا سے منسلک کرکے 'راہ' کو ان دونوں SIGNIFERS سے مربوط کر دیتا ہے۔ 'راہ' وہ جو حرف تمنا کا SUPPLEMENT ہے اور 'راہ' وہ جو اس تمنا کے مقصود کے قدموں کی آواز ہے یعنی پھر شعری رسومیات کے حوالے سے محبوب کا ـــــــ ہے بہ تحلیل مطلع ثانی میں۔ تہیئی تخالف کے تحلیل کی توشیق کرتی ہے اور نظم کی قرات میں SIGNIFERS) کے مفاہیم کے باہم تفاعل کو نئے سرے سے رد کرنے کا جواز فراہم کرتی ہے۔ نظم کے اختتام پر غالب کا شعر طنزیا صداقت کے اظہار کے بجائے پوری نظم میں معنی خیزی کے طریقۂ کار کی توشیق ہے کہ یہاں ظاہر (مجبوری/دست تہ سنگ آمدہ) و باطن (الفت/پیمان وفا) کی تفریقی کشمکش کو SIGNIFERS کے ایک بھی رشتہ کی دو جہتیں قرار دیا جا رہا ہے۔

اس پورے تجزیہ میں نہ تو مفہوم کی ایک ترتیب کے مقابلے میں دوسری ترتیب کو فوقیت دی گئی ہے اور نہ ہی موضوع کے حوالے سے اقداری فیصلے کیے گئے ہیں۔

روایتی تنقید فن پارے کا تجزیہ کرتے ہوئے جو مقاصد پیشِ نظر رکھتی ہے ان میں۔

۱۔ فن پارے کی تخلیق کے اسباب کی طرف مراجعت
۲۔ تجربے یا موضوع کی مناسبت سے اظہار کی موزونیت

اور

۲۔ قاری کے حواس سے فن پارے کے رشتہ کی نوعیت بہت مقبول ہیں۔ ان میں سے پہلے دو کے رجعتی (REGRESSIVE.) کردار کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ یہ دونوں مقاصد بہت محدود اور فن پارے کی تقدیر میں غیرادبی معیاروں کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں۔ قاری سے فن پارے کے رشتہ کو اردو تنقید صرف حواس کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتی ہے گویا فن پارے کا جمالیاتی تاثر ہی ہماری تنقید کا مرکزی حوالہ ہے قاری اساس تنقیدی رویوں میں مظہری عناصر سے ہماری تنقید اب تک ناآشنا ہے۔ ان مذکورہ تینوں مقاصد کے مقابلے میں متن کی یہ نئی قرات فن پارے کے متعلق کوئی اقداری فیصلہ صادر کرنے یا تجزیہ کے متذکرہ مقاصد کے حوالے سے متن کی تحریر کے بجائے متن کی معنی خیزی کی صورتِ حال نمایاں کرنے پر توجہ مرکوز رکھتی ہے۔ نتیجتاً فن پارے میں نشانات کے نظام اور اس میں متنوع اور متحارب قوتوں کے باہم ارتباط کی جستجو، اس تجزیہ کا مقصود قرار پاتے ہیں۔ اور اس میں بھی طریقۂ کار یہ نہیں ہوتا کہ کسی لفظ کی اپنی معنیاتی ثروت مرکز توجہ ہو بلکہ وہ ارتباط جو اس لفظ کے معنیاتی امکان میں اضافہ کرتا ہے، تجزیہ کا بنیادی حوالہ قرار پاتا ہے۔ اس طرح یہ قرات، فن پارے کے ولائے متن مراکز کی نفی کرنے کے ساتھ ہیں، تجزیہ کے نتیجہ میں برآمد ہونے والے مفہوم کی نثری منطق کو اصل متن کی حد تسلیم کرنے سے انکار کرتی ہے۔

اس کے نتیجے میں تنقید ایک مسلسل عمل میں تبدیل ہو جاتی ہے، جس میں کسی نتیجے پر پہنچنے کے بجائے ایک متن کے باہم ارتباط اور پھر اس بنیادی متن سے تعبیر کے ثانوی متنوں تک لمحہ بہ لمحہ وسیع ہوتے ہوئے لسانی رابطوں کا تجزیہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے یہ متن کا قاری سے زیادہ تخلیقی رابطہ ہے اس لیے جس طرح ہیئتی تنقید میں زبان کے ترسیلی کردار کا تصور اس نئی تنقید کے لیے بے سود ہے۔ اسی طرح ساخت کا REDUCTIONIOT اور قدرے جامد تصور بھی بے سود

ہے۔ فن پارے کی ساخت ایک قابلِ مشاہدہ حقیقت ہے لیکن یہ جامد نہیں بلکہ اپنے اجزاء کے باہم ارتباط سے نشانات کے نئے سلسلے خلق کرتی رہتی ہے۔ اس نے فن پارے کا تجزیہ اگرچہ یک زمانی SYNECHRONIC؛ سطح پر ہی ہوتا ہے۔ لیکن مفہوم کے نئے رابطے برابر نئی یک زمانی صورت حال خلق کرتے رہتے ہیں اور مطالعہ کسی ایک منزل تک محدود نہیں رہ جاتا۔

اس نوع کے تجزیہ میں فن پارے کی تقدیر کے معیار بھی روایتی تنقید سے مختلف ہیں۔ ادب کے غیر ادبی معیاروں سے انکار تو خود ہیتی تنقید نے کر دیا تھا، لیکن فن پارے کی نامیاتی وحدت کے حوالے سے تعبیر و تشریح کے ایک مرکز اور پھر HERMENUTICS؛ سے مستعار تفہیم کا تصور بھی اس نئے تجزیہ کو قبول نہیں۔ مزید یہ کہ اس تنقید میں SIGNIFERS. کو ان کے REFERENT. سے مربوط کر کے فن پارے کو محدود کرنے کی کوئی عجلت نہیں ہوتی اس لیے اس کے موضوع کے حوالے سے اقداری فیصلے بھی یہاں ثانوی اہمیت کی چیز ہوتے ہیں۔ بنیادی اہمیت تو خود زبان کی اس قوت کو حاصل ہوتی ہے، جو متن میں ارتباط کے وسائل خلق کرتی اور اپنے خلقی عدم تیقن کے سبب معنی خیزی کی ایک سے زیادہ جہات کھول دیتی ہے اس لیے جس فن پارہ میں متن کے اپنے ر REFERENT. ؛ تک پہنچنے کی عجلت کے آثار نہیں ہوں گے اپنی معنی خیزی کے حوالے سے زیادہ لائق توجہ ہوگا۔

زبان تقریباً ہمیشہ تجربے کی تعمیر میں شریک ہوتی ہے، لیکن بعض متنوں میں زبان کی تعمیری شرکت فن پارے کی سطح پر نمایاں ہوتی ہے اس لیے ان متنوں میں زبان کی ماہیت اور تفاعل کا زیادہ تفصیل اور مرتب مطالعہ ممکن ہے لیکن فن پارے کے اس نظام میں قاری کا داخلہ اور ارتباط کے نئے اور نامعلوم علاقوں کی دریافت کسی طے شدہ اصول کی پابند نہیں اس لیے تجزیہ کے

طریقۂ کار کی تدریس غالباً ممکن نہ ہوگی۔ یہ نقاد کی بصیرت اور وسعت مطالعہ پر منحصر ہوگا کہ متن کے اس ارتباط کی شناخت کا تناظر متعین کرے۔

اردو تنقید اپنی روایت اور ضرورت کے مطابق، ادبی نظریات کے ترک و اختیار کے مختلف مراحل سے گزرے گی، لیکن اس میں شک نہیں کہ جدید تنقید کے بعد، نقدِ شعر کی نئی جہت زبان کے اسی تعمیری کردار کے حوالے سے مقرر ہوگی۔

شارب ردولوی

ہم عصر اُردو تنقید، چند مسائل

آج کی ادبی تنقید میں تیزی سے رونما ہونے والی تبدیلیوں نے کئی نئے سوال پیدا کر دیئے ہیں۔ جن میں بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا وہ تنقیدی اثاثہ جس پر اب تک فخر کیا جاتا رہا ہے اپنا RELEVANCE کھو چکا ہے۔ اور کیا پچھلے تمام تنقیدی رویئے بے معنی ہو گئے ہیں۔ ایک سوال یہ بھی ہوتا ہے کہ کیا تعین قدر کی اصطلاح اپنی 'قدر' کھو چکی ہے اور اب ادب کے ان معیاروں کی ضرورت نہیں رہی جو تعین قدر پر زور دیں یا معیار و اقدار کو اہمیت دیں۔

یہ سوالات ایک طرف دنیا کے سیاسی نقشے میں زبردست تبدیلی، انتزاع سوویت یونین، مارکسزم کے زوال نے اور دوسری طرف ادبی اُفق پر تیزی سے بدلتے ہوئے رنگوں نے اٹھائے ہیں۔ ان مسائل پر اگر غور کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ایک عرصے سے ادب اور تنقید کو نئے معنی اور نئی سمت دینے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ لیکن یہ عمل اب تک افہام و تفہیم کی منزل میں ہے یا پھر رویوں کی کثرت سے پراگندہ خیالی کا شکار۔

ادب یا تنقید کو نئے رُخ سے آشنا کرنا یا اس کے نئے ابعاد تلاش کرنا بہت اچھا عمل ہے اس سے ادب اور ذہن دونوں میں وسعت آئی ہے

ہے بشرطیکہ ان کوششوں کے پس پشت کسی طرح کا تعصب نہ ہو۔

ہمارے ادب میں جب فرد پر زور بڑھا اور اس کی آزادی کے چرچے ہونے تو سارا عمل رومانیت کے دائرے ہی میں اُلجھ کر رہ گیا۔ فرد کی آزادی کے نعرے کی مقبولیت کے بہت سے اسباب تھے جن میں ایک بڑا سبب یہ بھی تھا کہ اس میں شخصی انا کی تسلی کا خاصا سامان تھا۔ ہر ادیب اچانک ایک ایسا فرد بن گیا جس کا کوئی ہمسر اور ہم پلہ نہیں تھا۔ جس کا فرمایا ہوا مستند، جو اپنے الفاظ کا خالق تو تھا ہی، خود اپنی علامت، اپنا استعارہ اور اپنا اشارہ تھا۔ وہ اپنا معنیاتی نظام خود لاتا تھا اور قاری کی نافہمی پر زیر لب مُسکراتا تھا۔

اس کے بعد ایک نیا رویہ آیا ادب اور ادبی تجزیے کو لسانیاتی رُخ دیا گیا۔ ظاہر ہے کہ اظہار کے لیے ایک زبان چاہیئے اور جب زبان ہو گی تو لسانیات کی اہمیت سے کس طرح انکار کیا جا سکتا ہے لیکن لسانیات کا دخل اگر تخلیقی عمل کو پس پشت ڈال دے، تخلیق کو وجود میں لانے والے اثرات کو نظر انداز کر دے۔ تخلیق کے لیے آمادہ کرنے والے ارتعاش اور حرارت کو فراموش کر دے یا ذہن میں اُبلتے ہوئے لاوے کو ہیرے میں تبدیل ہونے کے پورے عمل کی طرف سے آنکھ بند کر کے صرف اسے اشاروں اور سگنل کا عمل قرار دے تو اسے کیا نام دیا جائے گا۔

اسلوبیاتی مطالعہ زیادہ دور تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکا۔ اسلوب کی اصطلاح ہمارے لیے نئی نہیں تھی۔ ادب میں اس کا استعمال برابر ہوتا رہا ہے لیکن اسے ادبی تنقید کا متبادل بنا کر نہیں پیش کیا گیا تھا۔ افلاطون کے نقطۂ نظر کے تحت خیال جب اپنی لازمی ہیئت میں ظاہر ہوتا ہے تو اسلوب وجود میں آتا ہے۔ یعنی کسی خیال کا کسی مخصوص ہیئت میں جامع اظہار اس کا اسلوب ہے۔ لیکن ارسطو کے خیال کے مطابق اسلوب کئی عناصر سے مل کر وجود میں آتا ہے اسی لیے مختلف لوگوں یا مختلف تحریروں کا اسلوب الگ الگ ہوتا ہے۔ مشرقی شعریات

مناسب طور پر فارسی اُردو شعریات میں اسلوب کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں کہ جو ایک زمانے تک شاعر کی مہارتِ زبان اور مہارتِ شعری کی نشاندہی کرتا تھا۔ مثلاً صوتی تصویر ہے

گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا

یہ کرخت اور غیر شاعرانہ الفاظ کے باوجود ان کا آہنگ اس جگہ پر ناگوار نہیں گزرتا اور یہ الفاظ موقع کی ایک مکمل تصویر بڑی کامیابی سے پیش کرتے ہیں اسی طرح خوش صوت یا خوش آہنگ الفاظ کی صوتی تصویر ہو سکتی ہے اساتذہ نے اس کی طرف خاص طور پر توجہ دی ہے۔ ہمارے قصیدوں، مثنویوں اور مرثیوں میں اس کی بے شمار مثالیں مل جائیں گی۔ اسی طرح GRAFIC PICTURE کی مثالیں خطِ تغرٰی اور خطِ بہار وغیرہ اور صنعتوں میں اسلوب کی مثالوں کا حساب ہی نہیں ہے۔ لیکن انھیں اس وقت اسلوب کی بجائے صرف صنعت کہا گیا ہے یعنی صنعتِ تحت النقاط، صنعتِ فوق النقاط، صنعتِ مہملہ، صنعتِ معکوس وغیرہ۔

کریں کیا ہم کہ ہے سب کار اُلٹا
ہم اُلٹے بات اُلٹی یار اُلٹا (رجتاب رائے)

یا تشبیہ، استعارے، کنائے کی خوبی کم سے کم الفاظ میں بات کو پورا کر دینا، الفاظ میں معنوی پہلو داری، ابہام، علامت، ابہام وغیرہ اور شعری محاسن کے مطالعے، شاعر کی قدرتِ کلام اور طاقت اظہار کی پرکھ کے لیے موجود تھے صرف اسلوبیات کی اصطلاح نہیں تھی جو عظیم ماہرِ نفسیات سوسئیر کے فرانسیسی شاگرد چارلس بیلے کی دین ہے۔ چارلس بیلے اور اس کے ساتھیوں نے اسلوبیات کو صرف زبان کا مطالعہ قرار دیا۔ زبان اور ادب کے اُفق مشترک ہو سکتے ہیں لیکن اس پر پھیلے ہوئے شفق کے رنگ کا تجزیہ اسلوبیات کے دائرۂ عمل سے باہر ہے۔ اور چونکہ اسلوبیاتی مطالعے نے اپنے کو زبان کے دائرے ہی میں محدود رکھا اس لیے جلد ہی اپنی توانائی کھو بیٹھا۔

ساختیاتی تنقید میں اسلوبیاتی تنقید کے مقابلے میں زیادہ وسعت اور گہرائی بھی۔ یہ رجحان سوسئر کے لسانیاتی نقطۂ نظر کی توسیع ہے۔ جیسے رولاں بارتھ، سوتین تو دوراف اور لیوی اسٹراس نے مقبولیت بخشی اور اس کے اصول و ضوابط کا تعین کیا۔ اس کی خوبی صرف یہ ہے کہ یہ اسلوبیات کی طرح محدود نہیں ہے۔ لیکن اس کے لفظ کے معنوی چوکھٹے کو توڑ کر اسے اس طرح بکھیر دیا جس طرح گلاس ٹوٹ جانے پر پانی ہر طرف پھیل جاتا ہے اور پھر ایک وقت آتا ہے کہ اس میں سے کچھ باقی نہیں رہتا۔ اب لفظ SIGNIFICACTION SYSTEM یا کوڈ میں تبدیل ہوگیا اور ساخت اس کے معنی متعین کرنے لگی۔ یہ درست ہے کہ شعر یا کسی بھی تخلیقی ادب میں استعمال ہونے والے الفاظ محدود معنی نہیں رکھتے۔ حالانکہ لفظ کے ایک معنی ضرور ہوتے ہیں جیسے آپ لغوی معنی کہہ سکتے ہیں لیکن لغوی معنی کی اصطلاح کے ساتھ ہمارے یہاں مجازی معنی کی اصطلاح بھی رائج رہی ہے اس کے علاوہ سب سے اہم بات یہ ہے کہ لفظ جب تخلیق کی بھٹی میں تپ کر نکلتا ہے تو اس قدر نرم اور لچکدار ہو جاتا ہے کہ آپ اسے جس طرح چاہیں موڑ لیں۔ یہ اس بھٹی کی صنعت ہوتی جو لفظ کو لغت کے محدود دائرے سے نکال کر اُسے طرح طرح کے معنی دیدیتی ہے۔

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گذری ہے

یہ اس طرح کے اور بہت سے شعر ہر موقع پر ایک نیا لُطف دیتے ہیں۔ اور پڑھنے والے اپنے حالات کے مطابق انھیں اپنے معنی میں ڈھال لیتے ہیں۔ ساختیات ایک دلچسپ مطالعہ ہے لیکن لیوی اسٹراس کے اشارہ سسٹم اور علامتی نظام نے عام قاری کے لیے اسے مشکل اور مبہم بنا دیا۔ مشہور ماہر لسانیات دی سوسئر نے تو بڑے پیمانے پر زبان کو دو حصوں میں تقسیم کیا تھا۔ LANGUAGE اور PAROLE اور اس سے عام زبان اور مخصوص اشخاص، افراد یا سماجی گروہ کی زبان مراد لی تھی جیسے دکنی یا لکھنوی محاورہ زبان اس طرح کسی گروہ یا علاقے کی زبان DILECT اور

کسی شخص کے محاورہ زبان کو INDILECT کا نام دیا تھا۔ یہ درجہ بندی زبان کے STRUCTURE, اور اس کی معنوی تبدیلی کے مطالعے کے لیے تھی۔ رولا بارتھ اور ادرواوف وغیرہ نے اسی کو وسعت دے کر ساختیاتی شعریات کی بنیاد رکھی۔ جس کے تحت لفظ کو پہلے سے طے شدہ معنی سے بالکل آزاد کر دیا گیا اور اب اسی کے معنی کے تعین کی ذمہ داری تین چیزوں پر عائد ہوئی اول SURFACE STRUCTURE دوسرے WORD ORDER. اور تیسرے DEEP STRUCTURE یعنی بنیادی طور پر کسی تخلیق کے معنی کا تعین ان تین حوالوں سے ہوتا ہے۔ سگنل یا علامت زبان کی سطحی ساخت سے تعلق رکھتے ہیں اور یہ ساخت منطقی نہیں ہوتی بلکہ عام طور پر زبان کی روایت سے تعلق رکھتی ہے۔ اس لیے سگنل یا علامت سے زیادہ اہم وہ معنوی ساخت ہے جو سطحی ساخت اور ترتیب الفاظ میں پوشیدہ ہوتی ہے اور جس کا لفظ کے ظاہری یا روایتی معنوں سے کوئی تعلق نہیں ہوتا جیسے آپ بین السطور معنی بھی کہہ سکتے ہیں۔

یا

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہِ شیشہ گری کا

تو اس کے معنی وہ نہیں ہیں جو عام مفہوم میں ان الفاظ سے وابستہ کیے جاتے ہیں۔ اسی لیے ساختیاتی مطالعے میں بہت سی نزاکتیں ہیں۔ وہ ادیب کی شخصیت اور زندگی کو کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ اس کی نگاہ میں اس کے عقیدے، مذہب، یا سیاسی وسماجی وابستگی کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ ساختیاتی مطالعے میں الفاظ کی نشست، جملوں یا مصرعوں کی ساخت، صوتی آہنگ، اور ان سب سے وجود میں آنے والی معنیاتی فضا اہمیت رکھتی ہے۔ اب یہاں پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے

کہ خضر راہ یا مسجد قرطبہ اپنی ساخت. WORD ORDER صوتی نظام وغیرہ کی وجہ سے اہم ہیں یا ان کی اہمیت کا کوئی اور سبب ہے۔ اسی طرح عالمی ادب میں سے کوئی بھی چیز لے لیں۔ ہماری شعریات میں نشستِ الفاظ، قدرتِ زبان، بحر، آہنگ، تشبیہ، واستعارہ اور دوسرے محاسن شعری کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے لیکن اس کے باوجود وہ مطالعے کا صرف ایک پہلو ہیں۔ کسی چیز کی قدر و قیمت ان کے ساتھ اس مجموعی تاثر پر منحصر ہے جس میں خیال، جذبہ، فکر، جمالیاتی اظہار اور الفاظ برابر کا رول ادا کرتے ہیں۔

ہم موحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

یہ شعر اس لیے خراب شعر قرار نہیں دیا جا سکتا کہ اسے متعین معنوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ میں نے عرض کیا تھا کہ تخلیق کی بھٹی الفاظ کو اتنا نرم کر دیتی ہے کہ اسے نئے معنی پنہا سکتے ہیں اور یہ وسعت ہر اچھے شاعر کے کلام اور ہر اچھے شعر میں ہوتی ہے۔ سگنل کے نظام. WORD ORDER کے ذریعے ادبی تخلیق کو سمجھنے کی کوشش مطالعہ کا ایک دلچسپ پہلو تو ہو سکتا ہے اور معنی کو وسعت دے سکتا ہے لیکن اس سسٹم میں معیار بندی کی گنجائش نہیں ہے —— اس لیے کہ ایسے تجزیے میں بنیادی موضوع یا مواد کے بجائے صرف متن کی ساخت پیش نظر رہتی ہے۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ادیب نے اپنی ساری صلاحیتیں صرف WORD ORDER تخلیق کرنے میں صرف کی ہیں۔ اور ان کے پاس سے CREATE.

آؤ اچھے میرے بابا میں تمہارے واری
دیکھو تم بن ہیں گلے تک مرے آنسو جاری

کے جذبے یا کیفیت کو پرکھنے کا کوئی ذریعہ نہیں ہے۔ اس کے باوجود اس میں شک نہیں کہ ساختیاتی مطالعے نے تنقید کے حدود کو وسیع کرنے کی کوشش کی ہے۔

لیکن ہوتا یہ ہے کہ جب آپ کسی ضابطے کو توڑتے ہیں تو ٹوٹنے اور بننے کا ایک نیا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے ادبی تنقید میں بھی تھوڑے ہی عرصے میں ساختیاتی تنقید کے بعد نئے نقطۂ نظر مابعد ساختیاتی تنقید یا ردِ تعمیر DECONSTRUCTION کی شکل میں سامنے آگئے۔ اور فلسفی ژاک دریدہ کی تحریروں سے ردِ تعمیر DECONSTRUCTION کا نظریہ سامنے آیا۔ اس کا نقطۂ نظریہ تھا کہ ہر ادبی متن میں تعینۂ معنی کو رد کرنے کا مادّہ موجود ہوتا ہے۔ یعنی یہاں بھی معنی کے تعین کی مخالفت کی گئی، اس طرح اس میں ساختیات سے ایک قربت ضرور تھی لیکن ساختیات معنی کی توسیع پر زور دیتی تھی اور ردِ تعمیر DECONSTRUCTION نے معنی کے رد کرنے پر اصرار کیا۔ اسی ردِ تعمیر سے قاری اساس تنقید READER ORIENTED CRITICISM کا وجود ہوا۔ یعنی قاری کسی بھی چیز کے مفہوم کے تعین کے سلسلے میں بالکل آزاد ہے۔

ردِ تعمیری مطالعہ میں بنیادی اہمیت بین متن فضا INTER TEXTUAL SPACE کی ہے۔ چونکہ یہی فضا معنی کو رقیق بناتی ہے اور عام الفاظ و معنی اور تشریح و تعبیر کو رد کرنے کی صورت پیدا کرتی ہے۔ اس لیے ردِ تعمیر میں اس کی سب سے زیادہ اہمیت ہے۔ جناتھن کلر کا کہنا ہے کہ اگر وہ تعبیرِ الفاظ یا تعین معنی پر زور دیتا تو ردِ تعمیر کا عمل مہمل ہو جاتا۔ یہ تنقید کے اس رجحان کی نفی کرتا ہے جس میں تجزیہ کا مقصد انفرادی تخلیقات کی معنی خیز تفسیر ہے۔ ردِ تعمیر ایک فلسفیانہ نقطۂ نظر ہے جس میں کلچر۔ فلسفہ اور ادبی معنوں کے روایتی مفروضہ کو رد کیا گیا ہے۔

ردِ تعمیر ہر روایتی رویئے کو چیلنج کرتا ہے۔ ہم اچھائی کو مثبت اور بُرائی کو منفی رویہ سمجھتے ہیں۔ ردِ تعمیر نقطۂ نظر اس روایت کو چیلنج کرتا ہے۔ اس کے خیال میں بُرائی ایک آفاقی حقیقت ہے، زندگی کا منفی پہلو نہیں۔ اور اچھائی اس آفاقی حقیقت سے انحراف۔ اسی طرح تاریکی ایک حقیقت اور روشنی اس حقیقت کا نہ ہونا ہے۔ میں نے ایک جگہ پر اصغر گونڈوی کے اس شعر سے ردِ تعمیری مطالعہ کو واضح کرنے کی کوشش کی تھی یہ

اے شیخ وہ بسیط حقیقت ہے کفر کی
کچھ قید و رسم نے جسے ایماں بنا دیا

ردتعمیری نقطۂ نظر کے مطابق مصنف معنیات کی تعمیر کرتا ہے۔ خود اس کو رد کرتا جاتا ہے۔ جیسا کہ ژاک دریدہ کسی تصنیف میں کسی مرکزی درمیانی نقطہ کا قائل نہیں ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اس میں معنی کو کنٹرول کرنے والی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ اسی نقطۂ نظر نے قاری اساس تنقید کی بنیاد ڈالی جو میرے خیال میں کوئی تنقیدی نقطۂ نظر یا رجحان نہیں ہے۔ کیوں کہ قاری اساس تنقید رد تعمیری تنقید کا حصہ ہے۔ اگر اسے رد تعمیری تنقید سے علیحدہ کر لیا جائے تو رد تعمیر میں کچھ باقی نہیں رہتا۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تنقیدی عمل کیا ہے، اسلوبیاتی تنقید سے لے کر مابعد ساختیاتی نقطۂ نظر کے مختلف رویوں تک ادبی تنقید میں جس تیزی اور شدت سے تبدیلیاں ہوئی ہیں انھوں نے ادب کے تفہیمی رویوں میں خیالات کا انتشار پیدا کر دیا ہے۔ اردو تنقید میں اس نے اس لیے بھی شدت اختیار کر لی کہ یہاں سبقت کے دعووں کا مقابلہ ہونے لگا اور مختلف ناقدین ان رویوں کی موشگافیوں میں الجھ کر رہ گئے۔ انھوں نے اس بات کی طرف بھی توجہ نہیں دی کہ یہ رویے ہمارے اپنے ادبی سیاق میں کتنے کارآمد ہیں۔ نئے نقطۂ نظر سے فائدہ اٹھانا یا ان کا علم حاصل کرنا بہت ضروری ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر چیز کو حرف آخر مان لیں۔ اور اسے ذاتی انا کا سوال بنا لیں۔ ہماری تنقید میں ہوا یہی ہے۔ جب نفسیاتی تنقید آئی تو ایسا محسوس ہوا کہ اس کے آگے کچھ نہیں ہے اسلوبیات، ساختیات، ردتعمیر اور مابعد ساختیاتی رویوں کے ساتھ بھی یہی ہو رہا ہے۔

تنقید کا تعلق ادبی تخلیق سے ہے اور ادبی تخلیق کا تعلق ہماری فکر، ہمارے جذبے، مشاہدے، احساس، تجربے اور جمالیاتی اظہار پر قدرت سے ہے۔ یہ ساری چیزیں تبدیل ہوتی رہتی ہیں اور تبدیل ہوتی رہیں گی اس لیے نقاد کے ذہن کو سب سے زیادہ کھلا رہنا چاہیے اور اس میں

رد و قبول کی سب سے زیادہ صلاحیت ہونی چاہیئے۔ اگر نقاد خشک پتّے کی طرح ہوا کے ہر رُخ پر اُڑنے لگے تو ادبی تفہیم بے سمتی کا شکار ہو کر رہ جائے گی اور تخلیق کثرتِ تعبیر سے پراگندہ۔

نصیر احمد خاں

اسلوبیات اور اردو میں اس کی روایت

ادبی زبان کے مطالعے کی شروعات اس صدی کی تیسری دہائی میں آئی۔اے۔ رچرڈز کے ذریعے ہوتی ہے جس نے مطالعہ شعر کے نئے نئے گوشے ایجاد کیے۔ تجرباتی طریق کار کے اصول متعین کیے۔ شاعری کو شخصیت یا جذبات کے اظہار کے بجائے زبان کی مخصوص تنظیم سے تعبیر کیا اور شعر کے لسانی عناصر کو اہمیت دی۔ اس کے بعد لیوا سپیٹزر کا نام لیا جا سکتا ہے جو ادبی نقاد ہونے کے ساتھ ماہر لسانیات بھی تھا۔ اس نے ادبی فن پاروں کو لسانی حوالوں سے پرکھنے کی سفارش کی اور خود ان کی مدد سے شعر کے معنیاتی رشتوں کو تلاش کیا۔ وہ لسانی اصولوں کی روشنی میں ادب کے مطالعے پر زور دیتا ہے۔ یہاں پراگ اسکول کے رومن جے کولبن، نروبر کو اے اور مارتی نے وغیرہ کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں جنھوں نے اسلوبیات کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے اور اسی تعلق سے اپنے مضامین میں شعریات سے بحث کی ہے۔ ایڈورڈ سپیر نے اپنی کتاب کے آخری باب میں زبان اور ادب کے رشتوں کا جائزہ لیا ہے۔ وہ زبان کو اظہار کا اجتماعی فن تصور کرتا ہے۔ ویلک اور آسٹین وارن نے اپنی کتاب "تھیوری آف لٹریچر"

میں ادب میں کارفرما لسانی عوامل پر کافی زور دیا ہے۔ ان کے خیال میں ادب ایک لسانیاتی فن ہے۔ آخری باب میں عروض و آہنگ، پیکر، استعارہ، علامت کے علاوہ انھوں نے اسلوب اور اسلوبیات سے بھی بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ لسانیاتی مطالعہ کس طرح ادبی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

بیسویں صدی کے نصف دوئم یعنی ۱۹۵۰ء کے بعد اطلاقی لسانیات کی ایک اہم شاخ کی حیثیت سے اسلوبیات کے مطالعے کو فروغ ملتا ہے۔ اس کی طرف متوجہ ہونے والوں میں بیشتر ایسے ماہرین تھے جنھیں لسانیات کے ساتھ ساتھ ادبی موضوعات سے بھی دلچسپی تھی۔ ان لوگوں نے اسلوبیات پر ایک علم کی حیثیت سے غور کرنا شروع کیا۔ زبان و ادب اور اسلوبیات کے مختلف موضوعات پر بحثیں کیں۔ شعری اسلوب کے صوتی، صرفی، نحوی لفظی اور معنوی پہلوؤں پر روشنی ڈالی اور بحور و اوزان سے متعلق مسائل پر بھی غور کیا۔ یہ سب لسانیات کے اصول و ضوابط کو پیشِ نظر رکھ کر کیا گیا۔ اس دوران متعدد سمینار اور سمپوزیم بھی ہوئے جن میں لسانیات اور ادبی اصول و نظریات کے رشتوں پر سیر حاصل مباحثے بھی شامل ہیں۔ عصرِ حاضر میں اسلوبیات اور اس کے مختلف پہلوؤں پر غور و فکر کرنے والے امریکی اور یورپی عالموں میں سے سیبوک، فاؤلر، اے ہل، اول من، چٹ مینی، ہائمز، ڈیوڈ کرسٹل، ہالی ڈے، رقیعہ حسن، اور ایم ڈبلیو۔ مالی۔ خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ ان حضرات نے نہ صرف اسلوبیات کی اہمیت، افادیت اور اس کی سمت و رفتار کا جائزہ لیا ہے بلکہ اسلوب کیا ہے؟ اسلوبیات کسے کہتے ہیں؟ اسلوبیاتی مطالعے کے اصول و ضوابط کیا ہیں؟ اسلوبیاتی عناصر کس طرح وجود میں آتے ہیں؟ کیا لسانیات کی مدد سے ادبی اسلوب کی توضیح ہو سکتی ہے؟ جیسے موضوعات پر بھی سیر حاصل بحثیں کی ہیں۔ ان ماہرین کے علمی مشاغل میں یورپی زبانوں کے شعری و نثری فن پاروں کے

اسلوبیاتی تجزیے بھی شامل ہیں۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ اسلوب کے سائنٹفک مطالعے کو اسلوبیات کہتے ہیں۔ اسلوبیات ادبی اظہار کی ماہیت، خصائص اور عوامل کا تجزیہ کر کے اس سے برآمد ہونے والے نتائج کو عمومی شکل دے دیتی ہے۔ اس طرح کسی ادیب یا شاعر نے اپنے فن پاروں میں جو زبان استعمال کی ہے اس کے لسانی خصائص یا امتیازات کی نشاندہی ہو جاتی ہے۔ اس شناخت سے ہم بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ فن کار نے لسانی امکانات میں سے اپنے طرزِ بیان کا انتخاب کس طرح کیا ہے۔

اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی ساخت کے مختلف پہلوؤں کو لے کر کیا جا سکتا ہے۔ یعنی آواز، جملہ، معنی اور لفظ۔ لسانیاتی اسلوبیات کے تحت زبان کی ان سطحوں میں سے کسی ایک کا تجزیہ ہوتا ہے لیکن ادبی اسلوبیات میں ادبی اظہار کے تجزیے کے وقت زبان کا کلی تصور شامل رہتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیے میں ان لسانی امتیازات کی نشاندہی کی جاتی ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، شاعر اور ادیب یا عہد کی شناخت ہو سکے۔ انھیں مختلف شکلوں میں دیکھا جا سکتا ہے صوتیاتی سطح پر ردیف و قوافی کی خصوصیات، مخارج اور طریقۂ ادائیگی کے اعتبار سے مختلف آوازوں کے امتیازات، مصوتوں اور مصمتوں کا تناسب یا آوازوں کی تکرار وغیرہ تشکیلیاتی و نحوی سطح پر لفظوں و جملوں کی ساخت، تشکیل و ترتیب، لفظوں کلموں و فقروں کے اقسام اور جملوں میں لفظوں کا دروبست وغیرہ لفظی سطح پر مخصوص لفظیات قواعدی درجہ بندی انواع و اقسام، تواتر و تناسب اور تراکیب و مرکبات وغیرہ، بدیعی سطح پر امتیازی شکلیں مثلاً پیکر تراشی، علامت، تمثیل، کنایہ، تشبیہہ، استعارہ وغیرہ اور عروضی امتیازات میں اوزان، بحور اور زحافات وغیرہ۔

بعض لوگ ادب کے مطالعہ میں اسلوبیات کو خارج ازبحث قرار

دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں لسانیات کی طرح یہ علم بھی زبان کے مطالعے کا ایک پہلو ہے اور بس۔ ایسا کہتے وقت اُن لوگوں کے ذہن میں شاید لسانیاتی اسلوبیات ہوتی ہے جس میں کسی فن پارے کی زبان کو لسانیاتی اصولوں کی مدد سے سمجھا جاتا ہے۔ یہ ادبی زبان کے مطالعہ کا ایک روشن پہلو ہے لیکن جہاں تک اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا تعلق ہے وہ ایک معروضی مطالعہ پیش کرتی ہے۔ اس میں لسانیاتی اصولوں اور جمالیاتی قدروں کی آمیزش ہوتی ہے جس کے ذریعہ کسی فن پارے کی لسانی اور جمالیاتی خصوصیات کا بیک وقت جائزہ لیا جاتا ہے۔ اسلوبیات صرف جمالیاتی قدروں سے کسی شے کے محاسن کا اندازہ لگانے کی اس لیے اجازت نہیں دیتی کہ یہ موضوعی (SUBJECTIVE) ہوتا ہے۔ ایک شخص کے حسن کا معیار دوسرے سے مختلف ہو سکتا ہے اس لیے حسن کی جمالیاتی قدروں کا تعین افادی ہونا چاہیے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم معروضی ہو کر چیزوں کا جائزہ لیں۔ جمالیاتی قدروں کا شعور انسانی زندگی میں بے حد اہم ہے کیونکہ اس کی مدد سے ہم حسنِ عمل سیکھتے ہیں۔ ہیگل آرٹ میں ہی حسن دیکھتا ہے جس کی انسان خود تخلیق کرتا ہے۔ اس کی نظر میں حسن مکمل نظام و ساخت اور ترتیب و آہنگ کا نام ہے اس لیے حسن کے لیے خوش ترتیبی اور خوش نظمی بنیادی شرط ہیں اسلوبیات بھی ادبی تخلیق میں انھیں چیزوں کو ادب کا معیار مانتی ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ادب کی زبان صرف REFERENTIAL نہیں ہوتی بلکہ تخلیقی حسن کو اُبھارنے کے لیے ایک اہم جمالیاتی کردار بھی ادا کرتی ہے۔ اسلوبیات فن پارے کی جمالیاتی قدروں اور ادبی زبان کے نیاتی پہلوؤں کا جائزہ لیتی ہے۔

ادبی زبان فکری ترسیل کا نام ہے جس کے ایک طرف تخلیق کار اور دوسری طرف قاری یا سامع ہوتا ہے۔ ایسی زبان کے ذریعے ایک ادیب یا شاعر اپنی ذات، قاری تخلیقی اور حقیقی دنیا کے درمیان رشتہ قائم کرتا ہے۔ ادب کی زبان کے

کئی پہلو ہوسکتے ہیں۔ کبھی وہ علامتی (CONATIVE.) ہو جاتی ہے تو کبھی ترسیلی EXPRESSIVE. اور کبھی حوالہ جاتی (REFERENTIAL.) یا جمالیاتی AEST HTIC. اسلوبیات اپنے مطالعے کے وقت ادبی زبان کے نہ صرف ان پہلوؤں پر توجہ دیتی ہے بلکہ اس میں پوشیدہ جمالیاتی خصوصیات کا بھی جائزہ لیتی ہے۔

تخلیقی زبان کے تجزیے کے وقت اسلوبیات ان علامتوں اور اشاروں کو بھی دیکھتی ہے جو تہذیبی پس منظر، اخلاقی اور معاشرتی اقدار اور عصری حیثیت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ایسے زبان کے DEEP STRUCTURE. کا معروضی مطالعہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ کسی فن پارے کی جمالیاتی تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم زبان و اسلوب کے وسیلے سے تخلیق کے INNER VISION. تک پہنچنے کی کوشش کریں۔ اسلوبیات ادبی تخلیق کو اسی طور پر دیکھنے کی کوشش کرتی ہے۔

یہاں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اسلوبیاتی تجزیہ یا مطالعہ میں تخلیقی ہیئت کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے جسے مختلف زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے یعنی تخلیق بحیثیت ایک لسانی کل، تخلیق میں زبان کا استعمال اور تخلیق کی فضا کسی فن پارے کے مختلف اجزا ایک دوسرے میں پیوست ہوتے ہیں۔ اس طرح تخلیق ایک کل کی حیثیت سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔ یہ کلیت (TOTALITY) دائروں، لفظوں اور ساخت کو ایک نئے معنی بخشتی ہے اس لیے ادبی تخلیق میں لسانی ساخت کے باہمی رشتوں کی گہرائی کو تخلیق کی کلیت کے تناظر ہی میں پرکھنا چاہیے۔ ادبی زبان لغوی معنی سے مختلف ہوتی ہے۔ معنی کا تعین اس کے استعمال میں مضمر ہوتا ہے اس لیے تخلیق کی زبان کو اس کے استعمال FUNCTION. دیکھنا چاہیے۔ ادبی فن پارے میں TEXTURES. کی بڑی اہمیت ہے ترسیلِ خیال کے لیے مختلف شکلوں میں ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ ان کی مدد تخلیق کار ایک فضا یا GROUNDING FORCE. پیدا کرنے میں میاب ہوتا ہے جو قاری کو اپنی طرف کھینچے رہتی ہے۔ اس کی خاطر عموماً

تخلیق کار روایت سے انحراف کرتے ہیں جس سے ان کا اسلوب وضع ہوتا ہے۔ روایت سے انحراف میں ACCEPTABILITY کا ہونا ضروری ہے یعنی جو لکھا جائے وہ قابل قبول ہو۔ عموماً تخلیق کار اپنے خیالات کی ترسیل کے لیے ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو عام بول چال کی زبان سے الگ ہوتی ہے۔ وہ بظاہر بے معنی سی نظر آتی ہے؛ جیسے آگ کا دریا، روٹھی ہوئی صبح وغیرہ، لیکن اس کے BEEPSTRUCTURE کا مطالعہ کر کے دیکھا جائے تو اس میں ایک نئی معنویت نظر آئے گی۔

آئیے اب ذرا اسلوب کو سمجھنے کی کوشش کریں۔ اسلوب انگریزی لفظ "اسٹائل" کے مترادف ہے جس سے مراد ایک ایسی طرزِ تحریر ہے جو ہر اعتبار سے منفرد ہو، جو ادیب یا شاعر کی شخصیت کی مظہر ہو، جو خارجی لسانی پہلوؤں کے علاوہ فنکار کے اندازِ بیان، اندازِ فکر اور اندازِ تخلیق کی نمائندگی کرے۔ اسلوب کی تعریفیں ہر عہد میں ہوتی رہی ہیں جس میں دانش ور، نقاد، ماہرِ لسانیات اور ادیب و شاعر سبھی شامل ہیں۔ اب تک کی گئی اسلوب کی تعریفوں کو ۲ دو حصوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ پہلے میں والٹرپیٹر آتا ہے جو کہتا ہے کہ ایک ایسا طرزِ تحریر جو ہر اعتبار سے منفرد اور قابلِ توجہ ہو، اسلوب تشکیل دیتا ہے۔ فرانسیسی ادیب بوفون کو بھی ایسی زمرے میں شمار کر سکتے ہیں جس کے خیال میں اسلوب ہی انسان ہے، یعنی ادیب یا شاعر بحیثیت انسان اپنی داخلی شخصیت کے زیرِ اثر ہی اسلوب وضع کرتا ہے۔ موڑے اظہار کی اس انفرادیت کو اسلوب گردانتا ہے جس میں تخلیق کار کی ذات کے ساتھ ساتھ اس کے عہد کی جھلک بھی نظر آئے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اسلوب کی تشکیل کا انحصار بڑی حد تک فنی وسائل کے کامیاب استعمال پر ہے یعنی ادیب یا شاعر پر موضوع کے انتخاب اور اظہارِ خیال کی راہوں کے تعین کے وقت ہیئت کے اصول و ضوابط

کی پابندی بھی ضروری ہے جس کے بغیر فنکار کی فنی کاوشیں کامیاب ہو سکتی ہیں اور نہ ہی اسلوب واضح ہو سکتا ہے لوکاتچ کی نظر میں اسلوب وہ طریقِ اظہار ہے جس سے ادیب یا شاعر دوسروں کو متاثر کرتا ہے وہ اسلوب واضح ہونے میں فن کار کی شخصیت کو بڑی اہمیت دیتا ہے۔ اس کی نظر میں یہی ایسی چیز ہے جو تحریر میں انفرادیت لاتی ہے۔ اسٹین ڈھل تخلیق کار کے سلسلۂ فکر کے کامل ابلاغ کو اسلوب کہتا ہے۔ اس طرح اسلوب کے تعلق سے پہلے زمرے میں جو باتیں آتی ہیں، ان میں منفرد اظہارِ خیال، شاعر وادیب کی شخصیت، اس کا عہد اور وہ بہت اہم ہیں جس میں تخلیق وجود میں آتی ہے۔ دوسرے زمرے کی تعریفوں میں متذکرہ باتوں کے مقابلے میں زبان اور خیال کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ مثال کے طور پر سوئفٹ "مناسب جگہ پر صحیح لفظ کے استعمال" کو اسلوب کہتا ہے۔ یہاں اسلوب کی تعریف میں زبان و بیان کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اِن کوسٹ کے خیال میں متبادل اظہارِ خیال کے درمیان لسانی انتخاب (CHOICE) کا نام اسلوب ہے جو صرفی، نحوی اور لفظی غرض زبان کی ہر سطح پر ممکن ہو سکتا ہے۔ مثلاً صوتی سطح پر الفاظ کا انتخاب کرتے وقت کسی مخصوص آواز یا آوازوں کو ترجیح دینا۔ اس طرح تحریر کے صوتی حسن میں نہ صرف اضافہ ہو جاتا ہے بلکہ مخصوص آوازوں سے ابھر کر آنے والا آہنگ خیال ومعنی کو موثر بنا دیتا ہے۔ نحوی اور لفظی سطحوں پر بھی انتخاب کی بڑی اہمیت ہے۔ مروجہ اصولوں سے ہٹ کر جملوں میں الفاظ کی نشست و برخاست اور مرکبات و تراکیب کی تراش خراش لکھنے والے کی تحریر کی شناخت بن جاتے ہیں۔ زبان کے مترادفات لفظی انتخاب میں مدد دیتے ہیں۔ اس طرح کسی ادیب یا شاعر کی مخصوص لفظیات ابھر کر سامنے آتی ہے جو اس کے اسلوب کا حصہ بن جاتی ہے۔

اُردو میں طرزِ نگارش یا اندازِ بیان کے مطالعہ کی روایت بہت پرانی ہے۔ یہ سلسلہ تذکروں سے لے کر ادبی تاریخوں اور شعرائے کرام کے ترتیب دیے گئے کلام کے مقدموں تک پھیلا ہوا ہے۔ بعد میں فنِ شاعری پر لکھی گئی کتابوں اور تنقیدی مضامین میں اس موضوع پر باقاعدہ لکھا گیا۔ جس میں پچھلے روایتی اندازِ فکر کے مقابلے میں فرق ہے۔ ہمارے ناقدین اور ماہرین زبان و بیان نے اسلوب کے مطالعہ میں کل ملا کر تقریباً سو اصطلاحیں استعمال کی ہیں جو اسلوب کے لفظی اور معنوی پہلوؤں سے تعلق رکھتی ہیں اور زیادہ تر شعری اسلوب سے متعلق ہیں۔ اسلوب کے اجزائے ترکیبی میں جن اصطلاحوں پر خصوصاً توجہ دی گئی ہے ان میں نازک خیالی، مضموں کے قریبی، فصاحت، بلاغت، محاورات، روزمرہ، سادگی، سلاست، بندش کی چستی، عربی، فارسی اور دیسی الفاظ کا تناسب روانی، زوربیانی۔ لطافتِ بیان، ایجاز و اختصار، تشبیہ، استعارہ، علامت، شوخی، صنائع میں مختلف صنعتیں جیسے صنعتِ نکر، صنعتِ اشتقاق، صنعت تجنیس، حسن تعلیل اور رعایتِ لفظی وغیرہ اور بدائع میں ایہام و ابہام، صنعتِ تضاد یا طباق، مبالغہ، علیٰ اغراق، تبلیغ، تلمیح اور تعقید وغیرہ۔ ان اصطلاحوں کے تعلق سے اندازِ بیان یا طرزِ تحریر کے مطالعہ میں اندازِ فکر معروضی ہونے کے بجائے موضوعی ہے اور اسلوبیات اچھا یا بُرا قرار دیا گیا ہے۔ طریقِ کار بھی تجزیاتی ہونے کے بجائے تاثراتی ہے۔ اس لیے ایسے مطالعوں کو روسنجیدہ نہیں کہا جاسکتا۔ لیکن جن تحریروں میں استدلال ہے ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ حاتم، میر، غالب، ناسخ، مصحفی انشا، امیر مینائی، شبلی، آزاد، حالی، اثر لکھنوی، عبدالسلام ندوی اور عبدالحق وغیرہ کی تحریریں ہمارے اسلوب کے مطالعے کی روایت میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔

ہمارے اسلوب کے مطالعے کی روایت میں ایک اہم نام محی الدین قادری زور کا ہے جنھوں نے قدیم روش سے ہٹ کر ایک نیا اندازِ فکر اپنایا جو غالباً یوروپ

میں ان کی تربیت کا نتیجہ تھا۔ ان کا ایک کارنامہ "اردو کے اسالیب بیان" ہے جو قسط وار اور بعد میں ترمیم و اضافے کے ساتھ ۱۹۲۷ء میں کتابی شکل میں شائع ہوا۔ اس کتاب کو اسلوب کے مطالعے کے روایتی انداز فکر اور سائنٹی فک طریق کار کے درمیان کی کڑی کہا جا سکتا ہے۔ یہ اس لیے بھی اہم ہے کہ اس میں پہلی بار اُردو کے نثری اسالیب کو عہدوں میں بانٹ کر مختلف انشا پردازوں کے اسالیب کا فنی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ اس میں اردو اور انگریزی کے انشا پردازوں کا تقابلی مطالعہ کر کے ان کے درمیان مماثلت کی تشریح بھی ملتی ہے! جیسے شرر اور رچرڈسن حسن نظامی اور اڈیسن اور مہدی افادی اور رَسکن وغیرہ حسن نظامی کے اسلوب کا تجزیہ کر کے نتائج اخذ کرتے ہوئے کہتے ہیں: لطیف چھوٹے چھوٹے جملے، عربی، فارسی اور ہندی کے دلچسپ اور پر ترنم الفاظ کا انتخاب، سادھی سیدھی مگر ساتھ ہی بے باک عبارتوں میں بڑے بڑے مطالب بیان کرنا، بے تکلفی اور بے ساختگی میں حسن نظامی کے اسلوب کی خوبی ہیں۔ اسی طرح ابوالکلام آزاد کے اسلوب پر رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں: ابوالکلام کے اسلوب میں عربی، فارسی لفظوں کی فراوانی بعض جگہ عیب نہیں حُسن بن جاتی ہے۔ ان کی تحریر اور تقریر میں پہاڑی دریاؤں جیسی روانی ہے۔ آزاد کے بارے میں لکھتے ہیں ان کا قلم نقاش ہے اکثر رنگ برنگے بیل بوٹے اتارتا جاتا ہے۔ انھوں نے اُردو کے نثری اسالیب کے مختلف رجحانات کا بھی جائزہ لیا ہے اور انھیں سات نام دیے ہیں: مرقع نگاری، سادہ نگاری، محاورہ بندی، انگریزیت، الہلالی اردو، ادبِ لطیف اور گلابی اردو یا مزاح نگاری۔

اردو میں اسلوب کے سائنسی مطالعے کے اس ابتدائی نقش کے تقریباً تیس سال بعد دوسرا نام مسعود حسین خاں صاحب کا آتا ہے جنھوں نے اپنے مضامین میں شعری اسلوب کے صوتی پہلوؤں سے بحث کی ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ایشیا، یورپ میں اسلوبیات کا علم اپنی سمت و رفتار کا تعین کر چکا

تھا۔ اسلوب کے تجزیے کے معروضی طریق کار اور ان کے اصول و ضوابط سامنے آ چکے تھے۔ اس کے علاوہ اسلوب کے تجزیاتی مطالعہ کے نمونے بھی مسعود صاحب کے سامنے ہوں گے جن سے انھیں غالب یا اقبال کے اسلوب پر لکھنے کی تحریک ملی ہوگی لیکن وہ ان تحریروں سے استفادہ نہیں کر سکے ان کے مضامین کلام غالب کے قوافی و ردیف کا صوتی آہنگ، غالب کے خطوط کی لسانی اہمیت اور مطالعۂ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے "تینوں واجبی سے ہیں اردو آوازوں کے صوتی مزاج کو سمجھے بغیر انھوں نے شعروں میں ان کے کرداروں سے بحث کی ہے۔ شعر و زبان کے صفحہ تیس پر اردو حروف صحیح کے صوتی نظام کا جو جدول دیا ہے وہ بھی ادھورا اور غیر سائنٹی فک ہے۔ مضامین میں مہمل جملوں کی بھی کمی نہیں، مثلاً لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس پر ناقد شعر کا عمل شروع ہونا چاہیے، یا لسانیاتی مطالعہ شعر صوتیات کی سطح سے ابھرتا ہے اور اتفاقی صوتیات، تشکیلات، صرف و نحو اور معنیات کی پُر پیچ وادی سے گزرتا ہوا اسلوب پر ختم ہوتا ہے وغیرہ۔ البتہ ان مضامین کی تاریخی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ تیسرا نام مغنی تبسم کا ہے جنھوں نے مسعود حسین خاں کے زیرِ نگرانی اپنا تخلیقی مقالہ "فانی بدایونی، حیات، شخصیت اور شاعری" لکھا مقالے کے آخری باب میں انھوں نے فانی کے شعری اسلوب اور صوتی حسن کو شناخت کر کے ان کی خصوصیات کا معروضی تجزیہ کیا ہے۔ ان کے مضامین میں غالب کی شاعری بازیچۂ اصوات جو فکر و نظر، علی گڑھ میں چھپا اور "اصوات اور شاعری" گورکھپور سے غالب، فکر و فن، میں شائع ہوا ہے، اپنی نوعیت کے الگ مضامین ہیں اور قابلِ ذکر ہیں۔ غالب کے کلام کی تاثیر اور اس کے لہجے و نغمے کی تعمیر میں مخصوص آوازوں کی تنظیم و ترتیب اور تکرار نے جو کردار ادا کیے ہیں، ان کا دلچسپ بیان ہے۔ مغنی تبسم کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ کبھی کبھی شاگرد بھی اپنے استاد سے آگے نکل جاتے ہیں۔

یہاں ایک اہم اور معتبر نام گوپی چند نارنگ کا بھی ہے جنھوں نے اُردو کے بعض اہم ادیبوں اور شاعروں کے اسالیب کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے۔ وہ اسلوبیاتی تنقید کے پہلے نقاد ہیں جنھوں نے بڑی سنجیدگی سے اس موضوع کی طرف توجہ دی ہے۔ وہ اپنے اسلوبیاتی مطالعے میں تخلیقی شخصیت کے تناظر میں تخلیقی انفرادیت اور اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کرتے ہیں جو بلاشبہ ایک مشکل کام ہے۔ انھیں اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ملا کر بھی بات کرنا آتا ہے۔ اسلوبیاتی مطالعے کے موضوعات میں راجندر سنگھ بیدی کے فن کے استعاراتی اور اساطیری جڑیں، انتظار حسین کا فن، اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام، اسلوبیاتِ اقبال، نظریہ، اسمیت و فعلیت کی روشنی میں اسلوبیاتِ میر اور اسلوبیاتِ انیس خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ نارنگ صاحب کی تحریروں کی ایک خوبی یہ ہے کہ انھوں نے شاعروں اور ادیبوں دونوں کے اسالیب کو اپنی دلچسپی کا موضوع بنایا ہے۔ ادیبوں اور شاعروں کے اسالیب کی بحث میں انھوں نے اسلوب کے صوتی، صرفی، نحوی، لفظی اور معنوی غرض مطالعے کی نوعیت کو دیکھتے ہوئے اسلوب کے مختلف پہلوؤں کو پیشِ نظر رکھا ہے اور مواد کی توضیح و تجزیے کے بعد اسلوبیاتی خصائص کی شناخت کی ہے۔ ایک مضمون 'تبادلی تخلیقی قواعد کی رو سے ذاکر صاحب کی نثر' بھی ہے جو اپنی نوعیت کا پہلا مضمون ہے۔ ان کے یہاں اسلوبیاتِ انیس میں میر انیس کے مرثیوں کے قوافی و ردیف کا ایک جامع تجزیہ ملتا ہے۔

اسلوب کے سائنسی مطالعہ میں محمد حسن کا نام بھی لیا جاسکتا ہے جو ادبی تنقید اور اسلوبیات، دونوں کی مدد سے اسلوب کی پہچان کراتے ہیں۔ اپنے مضمون "غالب کا شعری آہنگ" میں وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ غالب کی پہچان مخالف یا CONTRAST میں پوشیدہ ہے فکر و فن سے لے کر اندازِ بیان میں تراکیب ہوں یا تشبیہ، استعارے انھوں نے اس تضاد کی توجیہہ پیش کی

ہے۔ "غالب کا نثری آہنگ" میں انھوں نے فقروں کی شکل میں جملوں کے ٹکڑوں اوران کے اقسام سے بحث کی ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں سے اور فقروں کی قافیہ بندی سے جو آہنگ ابھر کر سامنے آیا ہے اس کی معنویت میں غالب کے اسلوب کی خصوصیات کو ڈھونڈ کر نکالا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں اسلوبیاتی تجزیے کا زبردست شعور ملتا ہے۔ وہ اسلوبیاتی خصائص کی شناخت کے اصولوں سے بخوبی واقف ہیں۔ "مطالعہ اسلوب کا ایک سبق" ہو یا "شعرِ شور انگیز" میں میر کی زبان سے بحث یا کوئی دوسری تحریر انھیں اسلوب کی بحث کرنا آتی ہے لیکن لسانیات سے ناواقفیت لسانیاتی مواد کے تجزیے اور اس کی توجہ سے انھیں روک دیتی ہے۔

راقم الحروف نے بھی اسلوب، اسلوبیات اور اسلوبیاتی تجزیے تینوں کو اپنے مطالعے کا موضوع بنایا ہے اور اس علم سے ایک طالبانہ وابستگی رکھی ہے۔ حال ہی میں ادبی اسلوبیات کے نام سے ایک کتاب بھی شائع ہوئی ہے جس میں اسلوب، اسلوبیات اور اسلوبیاتی تجزیے کے طریق کار کو ایک مقدمے میں اور اردو کے چند اہم صاحبِ طرز ادیبوں اور شاعروں کے اسالیب کا تجزیاتی مطالعہ کرکے انھیں متعدد مضامین کی شکل میں پیش کیا ہے۔ کتاب میں اقبال کے اسلوب پر ایک طویل مضمون بھی شامل ہے جس کے تین حصے ہیں یعنی اقبال کے اسلوب کی مجموعی خصوصیات، ساقی نامہ کا اسلوبیاتی تجزیہ اور بانگ درا کا اسلوب، آخری حصے میں ایسے ۲۶ الفاظ کی فہرست بھی درج ہے جن کے مترادفات اور COLLECTES کے گرد پوری بانگِ درا گھومتی ہے۔ راقم الحروف کے زیرِ نگرانی پی۔ایچ۔ڈی۔ کے لیے دو تحقیقی مقالے بعنوان "غزلیاتِ میر کا اسلوبیاتی مطالعہ" اور پریم چند کے اسلوب کے خصائص اوران کا ارتقا کے علاوہ اُردو کے صاحب طرز ادیبوں اور شاعروں کے اسالیب کو موضوعِ بحث بنا کر ایم فل کے لیے تقریباً ڈیڑھ درجن تحقیقی مقالے بھی لکھے جا چکے ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے۔

یہاں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ جواہر لال نہرو یونیورسٹی ہندوستان میں واحد ایسا ادارہ ہے جہاں ایم۔فل کے لیے اسلوبیات کے ایک کورس کی تدریس کا کام تقریباً بارہ سال سے ہو رہا ہے۔

اردو میں اسلوبیات کی روایت کی اس بحث میں دو نام اور لیے جا سکتے۔ پہلا نام علی رفاد فتیحی کا ہے جنھوں نے اسلوبیاتی تنقید کے نام سے چند سال پہلے ایک کتاب بھی لکھی ہے۔ یہ کتاب چار ذیلی عنوانات پر مشتمل ہے۔ جس میں اسلوبیاتی تنقید اور مسجد قرطبہ کا اسلوبیاتی تجزیہ خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ اسلوبیات سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے یہ کتاب بلاشبہ قابلِ قبول ہے۔ دوسرا نام خلیل بیگ کا ہے جنھوں نے اپنی کتاب "زبان" اسلوب اور اسلوبیات میں اسلوب اور اسلوبیات کے علاوہ چند مضامین میں فیض، اختر انصاری اور رشید احمد صدیقی کے اسالیب کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔

اسلوبیات اور اردو میں اس کی روایت کی بحث کو ختم کرنے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ مستقبل میں اس علم کے امکانات اور سمت و رفتار کا بھی جائزہ لیا جائے بظاہر اردو میں اسلوبیات کا مستقبل روشن نظر نہیں آتا۔ اس کی ایک سیدھی سادھی وجہ تو ہماری روایت پرستی ہے۔ ہماری عادت کا یہ حصّہ ہے کہ ہم ہر اس چیز پر بات کرنا چاہتے ہیں جو ہو چکی ہے یا ہو رہی ہے۔ نئی روشنی سے ہم نہ صرف گھبرا جاتے ہیں بلکہ اُسے کسی سازشش کا پیش خیمہ سمجھنے لگتے ہیں۔ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اسلوبیات کو سمجھنے اور اس پر دسترس حاصل کرنے کے لیے لسانیات اور اس کی مخصوص اصطلاحوں کی جانکاری ضروری ہے جن سے ہم بے بہرہ ہیں۔ ہمارے کالجوں اور یونیورسٹیوں میں پڑھانے کا کوئی معقول انتظام نہیں ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ کلاس روم کے بغیر علم حاصل نہیں ہو سکتا۔ یہ تمام باتیں درست ہیں لیکن یہ بھی اپنی جگہ صحیح ہے کہ مہذب

سماج میں ہر علم اپنی جگہ خود بنا لیتا ہے۔ البتہ کسی قوم کو اُسے اپنے مزاج کا حصہ بنانے میں دیر لگتی ہے۔ بہرحال چراغ جل چکا ہے، چراغ سے چراغ جلتے رہیں گے اور وہ ایک دن ضرور آئے گا جب ساری فضا روشنی میں ڈوب جائے گی۔

انور پاشا

ترقی پسند تنقید اور ادب کی تخلیق و تفہیم کی ادبی و غیر ادبی، بنیادیں

ہمعصر تنقید مجموعی طور پر ترقی پسند تنقید اور اس کی توسیع سے عبارت ہے۔ گرچہ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ہمعصر تنقیدی میلانات میں ترقی پسند نظریے کے متوازی ایسے میلان بھی موجود رہے ہیں جو ترقی پسندی کے عین نفی اور مخالفت پر مبنی کہے جا سکتے ہیں۔ ہمعصر تنقید پر ترقی پسند میلان کے غالب اثرات کے دو اہم اسباب ہیں۔ ایک تو یہ کہ ترقی پسند تنقید نے ہمارے ادب کو نہ صرف زندگی اور سماج کے دیگر شعبے سے قریب تر کیا بلکہ ادب کو اس کے روایتی تنگ نائے سے نکال کر بے پناہ وسعتوں سے ہمکنار کیا اور ہمعصر علوم اور افکار و تصورات کو انگیز کرنے کا اہل بنایا۔ دوسرے یہ کہ جمالیاتی انبساط کے روایتی اور محدود تصور کو ایک ایسا معیار اور ایک ایسا پیمانہ عطا کیا جس کی حدیں صرف فرد واحد یا کسی ذات محض تک تنگ اور محدود ہونے کی بجائے اجتماعی جمالیاتی انبساط کے لامحدود اور وسیع تر امکانی حدود کو چھوتی ہیں۔ یہ دونوں صفات ایسی ہیں جو ترقی پسند تحریک سے قبل ہمارے ادب میں گرچہ عنقا تو نہیں تھیں لیکن ان پر کبھی

اتنی سنجیدگی اور دیانت داری سے غور وفکر نہیں کیا گیا، لیکن ترقی پسند تنقید کے یہی امتیازی اوصاف جنھوں نے ادب کو خارجی و داخلی اور فکری و فنی ہر اعتبار سے ہمہ گیریت عطا کیے، ترقی پسند نظریۂ تنقید کے مخالفین کے لیے وجہ اختلاف و اعتراض بھی ہیں۔

ترقی پسند تنقید کے ادب کی خود مختاری و خود کفالتی کے تصور کو رد کرتے ہوئے اسے سماجی و اجتماعی عمل کا حصہ قرار دیا، لیکن کبھی ادیب کی ذات اور اس کے داخلی جوہر اور تخلیقی قوتوں کی نفی نہیں کی، بلکہ اصرار اس بات پر رہا کہ انسانی ذہن و شعور کی ہر اُپج اور ہر عمل جہاں سماجی و تہذیبی محرکات سے نمو پاتا ہے وہاں اس کی داخلی و ذاتی CREATIVITY کا عمل دخل بھی یکساں اہمیت کا حامل ہوتا ہے، دوسرے لفظوں میں کوئی بھی ذہنی عمل یا تجربہ نہ تو کلیتاً داخلی ہوتا ہے اور نہ ہی خارجی بلکہ اس میں داخلی و خارجی دونوں عناصر بیک وقت موجود ہوتے ہیں، اس لیے ترقی پسند تنقید ادب کو نہ تو محض داخلی و جمالیاتی تجربوں تک محدود کر کے دیکھتی ہے اور نہ ہی صرف خارجیت کو بنیاد بنا کر فنکار یا ادیب کی انفرادیت کی نفی کرتی ہے، لہٰذا اس حقیقت کو تسلیم کر لینے کے بعد کہ ادب و فن نہ تو کلیتاً خارجی حالات کے تابع ہوتے ہیں اور نہ ہی داخلی یا انفرادی وجدان و کیفیات کے، یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ کوئی بھی فکری یا فنی معیار خود کفیل یا بالذات نہیں ہوتا، بلکہ اس کا وسیع رشتہ سماج کے دوسرے شعبے سے لازمی طور پر قائم ہو جاتا ہے، اس لیے کسی بھی فن پارے کی قدر و قیمت کے تعین میں جب تک اس کے خارجی و داخلی دونوں پہلوؤں کو پیش نظر نہیں رکھیں گے، اس فن پارے سے متعلق کیا گیا فیصلہ دیانت دارانہ اور متوازی نہیں ہوگا۔

چونکہ کوئی بھی فنکار بیک وقت ایک فرد واحد بھی ہوتا ہے اور کسی جماعت یا معاشرے کا رکن بھی، اس لیے اس کے انفرادی احساسات و تجربات متعلقہ معاشرے یا جماعت کے اجتماعی احساسات و تجربات سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ اس

طرح اس کے ذاتی تصورات، اس کا ذاتی شعور اور اس کا نجی تجربہ اس کے عہد اور معاشرے کے اجتماعی تصورات، اجتماعی شعور اور اجتماعی تجربات کا اٹوٹ حصّہ ہو جاتے ہیں، پھر یہ کہ احساسات اور کیفیات و تجربات انفرادی ہوں یا اجتماعی، شخصی ہوں یا مجلسی ان کے پس پردہ خارجی محرکات کارفرما ہوتے ہیں، اور ان کا اپنا سماجی، تہذیبی، تاریخی، سیاسی و معاشی تناظر ہوتا ہے، لہٰذا کسی بھی فن پارے کی تفہیم و تنقید کے وقت فنکار کی ذاتی حیثیت، اس کے جمالیاتی EMOTIONS اس کے انفرادی ذوق، اس کے نفسیاتی و فکری رویّے اور اس کے شعور و ادراک کا تجزیہ کرنے کے ساتھ یہ بھی دیکھنا لازم ہے کہ فن کار نے جن افکار و خیالات اور تجربات و کیفیات کا اظہار کیا ہے، ان کے خارجی محرکات کیا ہیں اور ان کا سماجی، تہذیبی، تاریخی اور سیاسی و معاشی تناظر کیا ہے۔

یہ درست ہے کہ مارکسزم کے زیر اثر ترقی پسند تنقید نے ادب اور ادیب کے سماجی رشتے کے ساتھ ساتھ اس کے طبقاتی اور نظریاتی رشتے او ابستگی کو بھی اہم قرار دیا، کیونکہ طبقاتی معاشرے کا ایک فرد ہونے کے ناطے فن کار بھی کسی نہ کسی جماعتی و طبقاتی مفاد کے ساتھ شعوری یا غیر شعوری طور پر ایک رشتہ قایم رکھتا ہے اور وہی رشتہ اس کے ذہنی و نظریاتی رویّوں کی آبیاری کرتا ہے، لیکن مارکسزم اس بات کی وضاحت بھی کرتا ہے کہ فرد اور اس کا یہ طبقاتی رشتہ میکانکی ہونے کی بجائے فعالیت اور تغیر پذیری کی صفت رکھتا ہے اور یہی سبب ہے کہ ایک فرد کسی ایک طبقے سے تعلق رکھتے ہوئے بھی خود کو شعوری طور پر DECLASS کر کے اس طبقے کے مفاد کے خلاف رویہ اختیار کر سکتا ہے، اور کسی دوسرے طبقے اور اس کے مفاد سے نظریاتی طور پر اپنا رشتہ قایم کر سکتا ہے۔

علاوہ بریں طبقاتی مفادات کی آویزش کے باوجود افراد و فنکار دوسرے طبقات کے نظریات و اقدار سے بھی اثرات قبول کرتے ہیں اور انہیں متاثر بھی کرتے ہیں، یہی سبب ہے کہ ہر ادیب و فنکار کی شخصیت اور فن میں طبقاتی اقدار اور رویوں کی متضاد و متصادم صورت نظر آتی ہے۔ اس تضاد او تصادم

پر وہ اپنے شعور وادراک کے بل پر بعض اوقات تو قابو پالیتا ہے اور اسے ایک واضح سمت عطا کرتا ہے تو بعض اوقات CLASS CONFUSION کا شکار ہو جاتا ہے۔ لہٰذا کسی فنکار کی تخلیقات کی تفہیم و تنقید اس فن کار کی شخصیت، اس کی وراثت اس کی ذہنی تربیت، اس کے مزاج، اس کی بصیرت وادراک، اس کے عہد اور اس عہد کی طبقاتی وابستگیوں کے باہمی تصادم اور تضاد کی تفہیم و تجزیے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔

ترقی پسند نظریۂ تنقید ادب میں خارجی حقیقتوں کی عکاسی کو اتفاقی تصور نہیں کرتا، بلکہ اسے لازمی اور ناگزیر گردانتا ہے، لیکن وہ ادب کو خارجی حقائق کی محض REPRODUCTION بھی نہیں سمجھتا، بلکہ اسے اعلا وارفع تخلیقی عمل قرار دیتا ہے۔ علاوہ بریں ترقی پسند تنقید کی رو سے انسانی خیالات، احساسات اور تصورات کا خارجی حقائق سے محض یک طرفہ رشتہ نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کی نوعیت دو طرفہ ہوتی ہے، دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کو بدلتے اور ارتقا کی جانب سفر کرتے ہیں۔

ترقی پسند تنقیدی میلان کے مخالفین جب ادب کی خود کفالتی اور خالص ادبی معیار و اقدار کی وکالت کرتے ہیں اور ادب کو زندگی کے دوسرے شعبوں سے الگ کر کے محض جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی ذوق کی تسکین و اظہار تک محدود کرنے پر زور صرف کرتے ہیں تو وہ اس پہلو کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ جمالیات افکار و تصور کو بیدار کیے بغیر کیا انبساط و تسکین عطا کر سکتی ہے ؟ یا اس کا رشتہ کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی قسم کے خیالات و تصورات اور اقدار سے ہونا لازمی ہے[1]۔ ترقی پسند تنقیدی نظریہ جمالیات کو نہ تو خود کفالتی مانتا ہے اور نہ ہی کلیتاً

---

[1] پروفیسر محمد حسن، مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی پہلا ایڈیشن، ۱۹۹۰ء ص ۲۰۸

انفرادی یا ذاتی وہ اسے انسانی زندگی کے دوسرے شعبوں اور انسانی احساسات ونفسیات سے وابستہ سمجھتا ہے۔ وہ جمالیاتی کیفیت کو الہامی یا اتفاقی کے بجائے تجرباتی وتصوراتی معنویت کے پس منظر میں دیکھتا ہے۔ اور یہ معنویت متصوفانہ بھی ہوسکتی ہے اور روحانی بھی۔ سیاسی بھی ہوسکتی ہے اور اخلاقی ومذہبی بھی یا جنسی ونفسیاتی بھی۔ غرض کہ جمالیات اور فنونِ لطیفہ یا ادب میں ظاہر ہونے والے سبھی تجربات وکیفیات، عام انسانی زندگی کے تجربات وکیفیات ہی کا ایک حصّہ ہیں اور ان پر انسانی زندگی اور اس کے تجربات وکیفیات اور اقدار وتصورات پر عاید ہونے والے سبھی قاعدوں اور ضابطوں کا اطلاق ہوتا ہے۔[1]

'خالص ادبی' تنقید کے علمبردار ادب کی خودکفالتی کی وکالت میں دو باتوں پر اصرار کرتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ادب کی تفہیم وتنقید میں سماجی پس منظر اور زندگی کے دیگر شعبے سے تعلق رکھنے والے تصورات ونظریات کی عمل داری 'ادبی تنقید میں 'غیرادبی' بنیادوں کی گھس پیٹ ہے۔ دوسرے یہ کہ جو نظریات وتصورات ادب کے شعبے سے تعلق نہیں رکھتے یا جو نہ تو خالص ادبی ضرورت کے تحت وضع کیے گئے ہیں اور نہ ہی ان کے بنیادی محرکات ادبی ہیں، ان کا اطلاق یا ان کی عمل داری ادب میں جائز نہیں، لیکن خالص ادبی تنقید کے حامی اس حقیقت سے چشم پوشی کرتے ہیں کہ کسی بھی عہد کے ادبی تصورات شعوری یا غیرشعوری طور پر ان تصورات اور افکار واقدار سے لازمی طور پر اثر قبول کرتے ہیں، جو اس متعلقہ عہد میں رائج اور موجود رہتے ہیں۔ خواہ ان کی بنیاد غیرادبی ہی کیوں نہ ہو اور جو خواہ غیرادبی اغراض ومقاصد کے تحت ہی وضع کیوں نہ کیے گئے ہوں۔ مثال کے طور پر ہم اپنے ادب میں تصوف کو لے لیں "تصوّف برائے شعر گفتن خوب است" جبکہ تصوّف کے تصورات نہ تو بنیادی طور پر ادب کے لیے وضع کیے گئے اور نہ ہی وہ خالص ادبی تصورات کہے جاسکتے ہیں۔ لیکن ہمارے دب پر ایک مخصوص عہد میں تصوف کا گہرا اثر رہا اور اس کی باقیات آج بھی

---

[1] پروفیسر محمد حسن، مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، ص ۲۱۵

موجود ہیں۔ اسی طرح غیرادبی مقاصد رکھنے والے دیگر نفسیاتی، اخلاقی، جنسی، سائنسی، سماجی، معاشی اور فلسفیانہ تصورات و نظریات کے گہرے اثرات کی واضح مثالیں بھی موجود ہیں، لیکن اس ضمن میں یہ حقیقت ذہن نشین ہونی چاہیے کہ غیرادبی علوم یا نظریات و تصورات سے استفادے یا اثرات قبول کرنے کا یہ قطعی مطلب نہیں کہ ادب بھی اپنی علوم اور نظریات و تصورات کا ضمیمہ ہوتا ہے۔ بلکہ ادب دفن میں ظاہر ہونے والے نظریات و تصورات اپنے ادبی و فنی اصولوں کے تابع ہوتے ہیں اور ادبی پیرایے میں اظہار پاتے ہیں۔ لہٰذا ان کی تفہیم و تنقید بھی ادبی و فنی اصولوں کے تحت ہی ہوگی۔

ادب میں نظریات و تصورات کی نفی اور اس کی خودکفالتی کی حمایت میں پچھلے دنوں ایک ادبی رسالے میں یہ سوال اٹھایا گیا تھا کہ "غیرادبی بنیادوں پر فیصلے صادر کرنے کا سلسلہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ شروع ہوا"[۱] لیکن ادب کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو یہ حقیقت بالکل آشکارا ہوجاتی ہے کہ ادب کو غیرادبی، بنیادوں پر پرکھنے اور فیصلے صادر کرنے کا سلسلہ تو ادب کی تنقید کی ابتدا سے ہی وابستہ ہے۔ کیونکہ افلاطون نے جب شعروادب کو مخرب اخلاق اور معاشرے کے لیے مضر قرار دیتے ہوئے شاعروں کو اپنی مثالی ریاست سے نکال باہر کرنے کی بات کی تھی تو کیا وہ بنیاد اور وہ پیمانہ ادبی تھا؟ افلاطون اگر نام نہاد 'ادبی' بنیاد و معیار کا قائل ہوتا تو شاعری کو "خالص ادبی و فنی نقطۂ نگاہ سے دیکھتا اور معاشرہ یا اخلاق کو درمیان میں نہ لاتا۔ لیکن افلاطون باضابطہ ناقد نہ ہوتے ہوئے بھی ادب کے فطری روابط و لوازم کا گہرا ادراک رکھتا تھا، بلکہ وہ ادب کے منصب اور رول سے بھی بخوبی واقف تھا۔ اس کی نظر میں ادب کے دونوں پہلو تھے۔ وہ شعروادب کو

---

[۱] مخمور سعیدی، حرفِ آغاز، ایوانِ اردو، دہلی، جلد نمبر ۵۔ شمارہ نمبر ۱۰۔ فروری ۱۹۹۲ء۔ ص ۴۔

مخرب اخلاق گردانتا ہے تو دوسری جانب بالواسطہ طور پر ادب کے صحیح منصب کی طرف اشارہ بھی کرتا ہے اور اس کی سماجی اور اخلاقی بنیادوں کو آشکارا کرتا ہے۔ یعنی ادب اپنے اندر دونوں پہلو رکھتا ہے۔ اس میں اتنی قوت، توانائی اور تاثیر ہے کہ وہ معاشرے کو زوال، تخریب اور انحطاط کی طرف لے جاسکتا ہے تو اس میں اتنی قوت، توانائی اور تاثیر بھی ہے کہ وہ معاشرے کی اصلاح تبدیلی اور اس کی ترقی میں معاون ہوسکتا ہے، اسی طرح ارسطو بھی افلاطون سے اختلافات رکھنے اور ادب کے فنی و ہیئتی پہلو پر تمام تر زور صرف کرنے کے باوجود ادب کے سماجی و اخلاقی رشتے سے انکار نہیں کرسکا، وہ اپنے نظریۂ کتھارسس (KATHARSIS .!) کو پیش کرتے جب ٹریجڈی سے پیدا ہونے والے تاثرات کو انسان کے فاسد جذبات کی تطہیر کے عمل سے تعبیر کرتا ہے تو ظاہر ہے وہ ادب کو خالص ادبی، بنیادوں تک محدود نہیں کرتا۔ افلاطون اور ارسطو کے بعد مغربی ناقدین میں لان جائنس کا :SUBLIMITY یعنی اتھزاز یا ارفعیت اور .NOBILITY یعنی خیالات کے شرف کا تصور ہو یا سڈنی کا اخلاقی و مثالی تصور یا پھر ڈرائیڈن کا قومی ادب کا تصور ان سارے ناقدین کے ادبی تصورات EXTRA LITERACYSTANDARD. کا سہارا لیے بغیر آگے نہیں بڑھتے۔ اور یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ بلکہ بعد کے ناقدین میں سے بیشتر۔ مثلاً بائرن جان رسکن، سینٹ بیو، تین اور میتھیو آرنلڈ اور لاتعداد دوسرے ناقدین نے بالواسطہ یا براہِ راست طور پر ادب کو وسیع پس منظر میں دیکھنے اور پرکھنے پر اصرار کیا۔

قرآن مجید نے بھی جب ایسی شاعری کی مذمت کی جس میں ایمانی، اور اخلاقی صداقتوں سے انحراف ایک معمول بن چکا تھا تو ظاہر ہے اس کی بنیاد ادبی نہیں تھی، قرآن مجید کے اس تصور میں نفس شاعری کی مذمت کم اور حقیقت سے انحراف اور سچائی سے دوری کی مذمت زیادہ ہے۔ گویا قرآن مجید زندگی کے

ہر عمل کی طرح اس شعبے میں بھی قول و عمل دونوں کی سچائی چاہتا ہے۔ اور اسی کو اصل شاعری کی پہچان بتاتا ہے۔ آنحضرت صلعم نے بھی جب ایک طرف امرؤالقیس کو سردار شعرائے عرب قرار دے کر اسے رہنمائے راہ جہنم قرار دیا۔ اور دوسری طرف حضرت حسّان بن ثابت کی شاعری کو پسند فرمایا۔ کیونکہ اس میں خدا کی حمد اور سچائی کی پاسداری تھی۔ تو ظاہر ہے اس پسند و ناپسند کی بنیاد خالص ادبی نہیں تھی۔ اسی طرح حضرت عمرؓ نے قدیم عربی شاعری کو "دیوانِ عرب" کہہ کر جب اس خیال کا اظہار کیا کہ شاعری، روداد، واقعات اور سماجی تاریخ کا کام بھی دے سکتی ہے[1]۔ تو ظاہر ہے ان کے خیال کی بنیاد کو خالص ادبی نہیں کہا جا سکتا۔

خود ہمارے ادب میں حالیؔ نے اپنے تنقیدی نظریے کا اظہار کرتے ہوئے جب یہ کہا کہ۔ "خیال بغیر مادّے کے پیدا نہیں ہوتا[2]" ظاہر ہے ان کا اشارہ ادب کی تخلیق و تنقید کے وسیع تر تناظر کی جانب ہی تھا۔ علاوہ بریں ہمارے ادب میں مرثیہ اور قصیدے کی روایت کے پس پردہ کیا خالص ادبی محرکات کارفرما رہے ہیں۔ ظاہر ہے جواب نفی میں ہوگا! غرض کہ یہ بات بالکل صاف ہے کہ نہ تو کوئی تخلیقی عمل بجائے خود خود کفیل ہوتا ہے اور نہ ہی اس کی تفہیم و تنقید کی بنیادیں خود کفیل ہو سکتی ہیں۔ لہٰذا غیر ادبی بنیادوں پر فیصلے صادر کرنے کے سلسلے کو ترقی پسند تحریک یا تنقید سے وابستہ کرنا سراسر ادبی تنقید کی تاریخ سے عدم واقفیت کی دلیل ہے۔

البتہ یہ درست ہے کہ ادب و فن کی تخلیق اور اس کی تفہیم و تنقید کے وسیع تناظر

---

[1] ڈاکٹر سید عبداللہ، اشارات تنقید، طبع اول، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد۔ نومبر ۱۹۸۶ء ص ۳-۱۲۲۔

[2] مقدمہ شعر و شاعری۔

کو ترقی پسند تنقید کے علم برداروں نے اپنے تمام پیش رووں سے کہیں زیادہ وضاحت اور قطعیت کے ساتھ پیش کیا۔ کیوں کہ ترقی پسند تنقید کا اس حقیقت پر ایمان ہے کہ ادب و فن کو کسی بھی عہد میں یہی نقطۂ نظر اس کے اعلیٰ فکری وجمالیاتی معنویت اور اس کی بقا و ترقی کی ضمانت دے سکتا ہے۔ بقول ٹراٹسکی:

"THE EFFORT TO SET ART FREE LIFE, TO DECLARE IT A CRAFT SELF SUFFICIENT UNTO ITSELF, DEVITILIZES AUD KILLS ART. THE VERY NEED OF SUCH AN OPERATION IS AN UNMISTAKABLE SYMPTOM OF INTELECTUAL DECLINE."

غرض کہ ترقی پسند تنقید نے تخلیق کے وسیع اور ہمہ گیر تناظر پر اصرار کر کے ہمارے ادب کو نہ صرف فکری انحطاط کے دھندلکے سے باہر نکالا بلکہ اسے جمالیاتی تصورات کے اعلیٰ وارفع منصب سے بھی ہمکنار کیا۔ اور یہی ترقی پسند تنقید کا طرۂ امتیاز ہے۔

اس بات پر اصرار یقیناً غلط ہوگا کہ ترقی پسند تنقید کا حرف بہ حرف قابلِ تقلید ور آمنا وصدقنا کا متقاضی ہے۔ ترقی پسند تحریک وتنقید میں بعض گمراہیاں اور تنگ نظری بھی راہ پاتی رہی ہیں، جس کی جانب مخالفین سے کہیں زیادہ خود قی پسند نقاد توجہ مبذول کراتے اور اسے ترقی پسند ادب وتنقید کے لیے مضر ر دیتے رہے ہیں۔ لیکن آج جبکہ ہم روایتی مفروضات سے انحراف کرتے ہوئے مفروضے اور نئے زاویے تشکیل کرنے کی بات کر رہے ہیں تو ظاہر ہے نے زاویوں کی چھان پھٹک اور نئے تناظر میں ان کی معنویت اور نئے زاویے سے

اس کے رشتے پر غور و خوض لازمی ہے۔ تاکہ نئے تناظر میں اس کی معنویت اور لامعنویت کے متعلق فیصلہ کیا جا سکے۔ ترقی پسند تنقید کی بنیاد ہی ارتقا اور جدلیت کے اصولوں پر قایم ہے۔ لہٰذا اس نے بھی ارتقائی سفر طے کیا ہے اور آج کی ترقی پسندی اس ترقی پسندی سے مختلف ہے جو چوتھی اور پانچویں دہائی کی ترقی پسندی تھی، آج ترقی پسندی کی نئی جہتیں سامنے آ رہی ہیں اور میری حقیر رائے میں ترقی پسند تنقید اپنی نئی جہات اور تصورات کے ساتھ آج بھی ادب کی تفہیم و تنقید میں رہنمائی کی اہلیت رکھتی ہے۔

شخصیات

سید محمد عقیل

سید احتشام حسینؒ کی تنقید نگاری

سمجھ میں نہیں آتا کہ بات کہاں سے شروع کی جائے سید احتشام حسین کی وفات کو بیس (۲۰) برس ہو چکے ہیں۔ اس عرصے میں اردو تنقید میں کتنے اُتار چڑھاؤ آئے ہیں۔ پھر احتشام حسین کی تنقیدوں کا جائزہ، ان کی وفات کے بعد متعدد نمبروں میں اتنی سطحوں سے لیا گیا کہ اس وقت یہی معلوم ہوا کہ اِن باتوں سے بہتر احتشام حسین کی تنقیدوں میں اور کیا تلاش کیا جا سکتا ہے مگر، اب جب کہ جذباتیت اور یادگاری مجلسوں کے گرد اور فضا بیٹھ چکی ہے، ایک مرتبہ پھر احتشام حسین کے تنقیدی نظریات ان کی عملی تنقیدوں اور ان کے فکری جہات پر بازدید، کچھ باتیں ضرور برآمد کرے گی اور اگر جارج سینٹسبری کی یہ بات صحیح ہے کہ "نقاد کی اہمیت اس میں نہیں کہ سب اُس کی بات مان لیں۔ اور نہ یہ کہ سب اس کی بات رد کردیں بلکہ اُس کی اہمیت اس سے واضح ہوتی ہے کہ نقاد کی آرا کو بار بار بحث میں لایا جائے۔" تو اس نقطۂ نظر سے احتشام حسین کے نقاطِ نظر اور اُن کی تنقیدوں کا پھر سے جائزہ سب سے مفید نتائج برآمد کر سکتا ہے۔ آج کی تنقیدی خانہ بندی کے لحاظ سے احتشام حسین کی تنقیدوں میں تبصرہ نگاری بھی ہے اور ادبی صحافت بھی ادبی تاریخ بھی ہے، جو تاریخ سے لے کر

سماجیات، علم اللسان اور تہذیبی تاریخ سب کا احاطہ کرتی ہے۔ ان کی تنقید میں وہ صورتیں بھی ہیں جو تحسین اور تعبیر کے راستوں سے تدریسی اور بلند ادبی صورتوں، سب سے ادب اور ادیب کا جائزہ لیتی ہیں۔ احتشام حسین کے سامنے یقیناً وہ تنقیدی صورتیں عام نہیں ہوئی تھیں جو جدید تنقیدی رویوں تک جاتی ہیں جنھیں آج تمام مشرقی اور یوروپی تنقیدی اور ادبی رویوں کو ماند کرنے کے لیے علم علامات SEMIOTICS ساختیات STRUCTURALISM اور انہدام DECONSTRUCTION کا نام دیا جاتا ہے جسے جدید امریکی تنقید نے بطور خاص اپنایا ہے۔ غرض کہ احتشام حسین کی تنقیدوں میں تقریباً ہر طرح کے تنقیدی نمونے موجود ہیں جنھیں انھوں نے ادب، زندگی اور تاریخ کے مطالعے سے حاصل کیا تھا۔

احتشام حسین نے اپنا ادبی سفر، افسانہ نگاری سے شروع کیا کہ اُس وقت ہر طرف، مجنوںؔ اور نیازؔ کے افسانوں کی دھوم تھی۔ افسانے پریم چند بھی لکھ رہے تھے مگر پریم چند کو مسلم مڈل کلاس اور مسلم ELITE (چیدہ) کلاس میں درخور نہ تھا۔ اس لیے احتشام حسین کے ماحول میں فطری طور پر نیازؔ اور مجنوںؔ ہی کی ہر طرف ہوا بندھی تھی۔ چونکہ ہر ابھرتے ہوئے نوجوان میں کچھ رومانیت اور کچھ کر دکھانے کا شوق فطری ہوتا ہے اس لیے احتشام حسین نے بھی نیازؔ کے رومانی افسانوں سے متاثر ہو کر متعدد افسانے لکھے جیسا کہ انھوں نے نیازؔ پر لکھتے ہوئے اپنے ایک مضمون میں اس کا اعتراف بھی کیا ہے کہ "اسی زمانے میں نگارؔ اور نیازؔ صاحب کا جادو، دل و دماغ پر چل گیا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس زمانے میں جو افسانے لکھے، ان میں نہ صرف اُن کے (نیاز صاحب کے) اندازِ بیان کے نقل کرنے کی کوشش کی بلکہ خیالات اور واقعات کی ترتیب میں بھی انھیں کی پیروی کی۔ اور ایک افسانہ 'ایثار' لکھ کر 'نگار' کو بھیج دیا۔ اور پھر اتنے افسانے لکھے کہ ایک مجموعہ "ویرانے" کے نام سے مرتب ہو گیا"۔ خیر یہ الگ داستان ہے۔ احتشام حسین پھر اچانک تنقید نگاری کی طرف کیوں اور کیسے متوجہ ہوئے، اس کی

بھی وضاحت انھوں نے اعتبارِ نظر[1] میں ایک استفسار کے جواب میں اس طرح کی ہے۔

"تنقید کو خاص طور پر اپنانے کا سبب غالباً یہ ہوا کہ ۱۹۳۸ء میں..... ملازمت ملی یونیورسٹی میں پڑھانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ پڑھانے کے لیے کچھ زیادہ باقاعدگی سے پڑھنا پڑا۔ طالب علموں پر محض اپنی رائے مسلّط کرنے کے بجائے انھیں دوسروں کے خیالات سے واقف کرانے کی ضرورت محسوس ہوئی بہت سی الٹی سیدھی رایوں کو پڑھنا پڑا۔ اس لیے کچھ اصولوں کی تلاش شروع ہوئی۔ کسی طرح دماغ میں یہ بات بیٹھ گئی کہ ادب کا مطالعہ، مذہب، فلسفہ، نفسیات، تاریخ، سماجی علوم اور دوسرے فنونِ لطیفہ کا مطالعہ کیے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس طرح اُلجھنوں کا دائرہ وسیع ہوتا گیا۔"[1]

گویا احتشام حسین نے تنقید کا راستہ اس لیے اپنایا کہ صحیح ادبی آرا کی تلاش ہو سکے، ادب کے متعلق جو اُلجھنیں اُن کے ذہن میں یا ادبی دنیا میں تھیں ان کو سمجھنے اور ان صورتوں کے لیے اصول و ضوابط کیا ہو سکتے ہیں، ان کی پرکھ اور کھوج ہو سکے اور یہ باتیں ان کی تنقیدی تحریروں اور ان کے طریق تنقید سے بھی عیاں ہیں۔ ایک عامیانہ خیال کہ تنقید کا راستہ وہی اختیار کرتا ہے جو تخلیق کے راستوں میں کامیاب نہیں ہوتا، کم از کم احتشام حسین کے لیے نہیں پیدا ہو سکتا کہ وہ ایک کامیاب افسانہ نگار رکھتے اور اگر وہی راستہ اختیار کیے رہتے تو اُن کا شمار اردو کے منفرد افسانہ نگاروں میں یقیناً ہوتا۔ ایک اور خیال کہ تنقید ایک طرح کا HIGHBROW فن ہے اور یہ کہ ناقد، اہلِ ادب کی محفل میں تخلیق کار سے زیادہ وقیع سمجھا جاتا ہے۔ اس لیے لوگ تنقید کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ علاوہ بریں کہ یہ خیال بھی بے حد عامیانہ ہے، احتشام حسین پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا

---

[1] اعتبارِ نظر ——— ص۱۲۔ پہلا ایڈیشن

کر وہ نہ اس طرح کا مزاج رکھتے تھے اور نہ کسی نے کبھی ان میں اس طرح کا جذبہ پایا۔ پھر تنقید کبھی بھی تخلیق کا مقابلہ نہیں کر سکتی کہ تنقید کی حیثیت ایک طفیلی PARACITE کی سی ہے کیونکہ کوئی تنقید خواہ وہ نظریاتی ہو یا عملی، بغیر تخلیق کے وجود میں آ ہی نہیں سکتی۔ واقعہ یہی ہے کہ جس نے بھی احتشام حسین کی تنقیدوں کا مطالعہ کیا ہے وہ سمجھ سکتا ہے کہ احتشام حسین نے تنقید کی طرف آنے کا جو سبب بیان کیا ہے، وہی ہمیشہ ان کے پیشِ نظر رہا ہے اور انھیں صورتوں کی تلاش اور جستجو اُن کی تنقیدوں میں ملتی ہے۔

شاید یہ اتفاق ہی ہو سکتا ہے کہ تنقید کا مطالعہ احتشام حسین نے اُسی وقت شروع کیا جب ترقی پسند ادب کی شروعات تھی اور جو تخلیقات، ترقی پسند ادب کے تحت وجود میں آئیں وہی احتشام حسین کی تنقیدی تحریروں کا بطور خاص محور بنیں۔ نتیجے کے طور پر انھیں، اُن اصولوں کی بھی تلاش ہوئی جو ترقی پسند ادب کو ادبی ضابطوں کے ساتھ پیش کر سکیں۔ اسی لیے انھوں نے سب سے پہلے ادب کے نظریاتی مباحث اور خصوصاً ترقی پسند ادب کے نظریات اور اصولوں کو منضبط کرنے کی فکر کی۔ اُن کی پہلی کتاب "تنقیدی جائزے" کے بہت سے مضامین۔ انھیں اصولوں کی تلاش میں ہیں۔ "اردو میں ترقی پسندی کی روایت"۔ "نئی شاعری کے نقاد"۔ "ادب اور اخلاق"۔ "نئے ادبی رُجحانات"۔ "قدیم ادب اور ترقی پسند نقاد" اور پھر "مواد اور ہیئت کا مسئلہ" یہ تمام مضامین انھیں اصولوں کی تلاش میں ہیں جن کا ذکر کیا گیا۔ ان میں ہر طرح کے مباحث اُٹھائے گئے ہیں اور اصولی طور پر اُن کے جوابات بھی دیے گیے ہیں اور اس طرح ترقی پسند ادبی نظریات کی تلاش اور وضاحتیں، دونوں، ان مضامین میں دیکھی جا سکتی ہیں اور یہیں سے ان کا شعوری طور پر بالقصد تنقیدی سفر شروع ہوتا ہے۔ ان میں سے کچھ باتیں ایسی

ہیں جو بنیادی ہیں اور آج تک ترقی پسند ادب کی کیا تمام دُنیا کے ترقی پذیر اور نامیاتی ادب کی اُن پر اساس ہے اور عام ادیبوں کے لیے بھی یہ باتیں قابلِ غور ہیں مثلاً ۔

(۱) "ادب مقصد نہیں ذریعہ ہے، ساکن نہیں متحرک ہے، جامد نہیں تغیّر پذیر ہے۔ اُسے تنقید کے چند مقررہ فرسودہ اصولوں اور نظریوں کی مدد سے نہیں سمجھا جاسکتا بلکہ ایک فلسفیانہ تجزیہ ہی کام آسکتا ہے جس کی بنیاد تاریخ کی مادّی ترجمانی اور ارتقائے بالقصد کے اصولوں پر رکھی گئی ہو" (دیباچہ۔ تنقیدی جائزے)

(۲) "ترقی پسندی ایک تاریخی حقیقت ہے، اُسے معاشی یا معاشرتی تبدیلیوں کی روشنی ہی میں سمجھا جاسکتا ہے۔ ان تغیرات کے باہر اس کا صرف ایک مابعد الطبیعیاتی مفہوم رہ جائے گا اور یہ مفہوم تغیرات کے سمجھنے میں مدد نہیں دیتا۔ ہر ملک اور ہر زمانے کا ادب، اس عہد کے رجحانات کا شعوری یا غیر شعوری پتہ دیتا ہے۔ اس کے تجزیے میں معاشی اور معاشرتی حالات کا اثر ضرور دکھائی دے گا۔"

(تنقیدی جائزے صہ ۲۳ پہلا ایڈیشن)

(۳) "ہر لمحہ بدلتی ہوئی اور متحرک دُنیا میں حقائق کی اصل نوعیت کا گرفت میں لانا آسان نہیں۔ وہی فن کار یا ادیب اس سے اچھی طرح عہدہ برآ ہوسکتا ہے جو جدلیاتی نقطۂ نظر رکھتا ہے اور حقائق کو سمجھنے میں اس سے کام لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ چیز حقیقت نگاری کے معمولی تصوّر سے بالکل مختلف ہے۔ اس میں تاریخی حقیقت احساسِ فن اور تصوّرِ زندگی سب مل کر ایک ہو جاتے ہیں ۔ ۔ ۔ یہی ادب کو جاندار، خوبصورت، انسان دوست بنانے کا تصوّر ہے۔"

(ذوقِ ادب اور شعور صہ ۱۱۳)

احتشام حسین کے ادبی نظریات میں، اُن کے یہ خیالات اصل مرکز ہیں جن پر ان کی تنقیدوں کی دیواریں کھڑی ہیں۔ اس میں انھوں نے حرکی سماجی صورتوں کو خاص طور پر اپنایا ہے جس میں تاریخیت کی ہر جگہ رنگ آمیزی ملتی ہے کیونکہ تاریخ

کے پیچ و خم کا اندازہ کیے بغیر، سماجی اور کسی حد تک معاشی تغیر کے اسباب بھی تلاش نہیں کیے جا سکتے خاص طور پر وہ پیچ و خم جو عملی طور پر انسانوں کے سماجی تعلقات، سماجی، فکری اور معاشی دباؤ سے تبدیلیوں کو تلاش کرتے ہیں۔ صرف گزرنے والے واقعات اور تاریخوں (DATES.) سے نہیں۔ اس لیے احتشام حسین جب بھی کسی شاعر ادیب یا کسی دوسری ادبی شخصیت کی تخلیقات کو آنکتے ہیں تو سب سے پہلے وہ تاریخ کی پرتیں ہٹا کر بدلتی ہوئی صورتوں کو دیکھ لیتے ہیں اور انھیں اسباب کی روشنی میں تخلیق کو پرکھتے ہیں۔ انھیں طریقوں اور صورتوں کو آج کی تنقیدی زبان میں احتشام حسین کی مہارت یعنی EXPERTISE سمجھنا چاہیے۔ ایسے مطالعہ میں انھوں نے مغرب کے مختلف نئے عمرانی اور فکری نظریات کو بھی ساتھ لیا ہے۔ مطالعہ، کسی ایک شاعر کا ہو یا کسی تحریک کا تجزیہ ہو یا کسی تہذیب کی تفہیم کا مسئلہ ہو۔ مصوری یا ادبی تاریخ کا محاسبہ ہو، ان کی تنقید انھیں اصولوں اور راستوں کی مدد سے چلتی ہے۔ نظیر اکبرآبادی، اکبر الہ آبادی، جگر صاحب، خوجی ایک مطالعہ، اردو کی رومانوی کیفیات، اختر شیرانی، مجاز، سجاد ظہیر، بہ حیثیت ادیب، سبھوں کے مطالعے میں ایسے بصیرت افروز جملے ملتے ہیں جن سے فکر و فن کی نئی راہیں پھوٹتی ہیں۔ اُن کی ایسی تحریروں میں یہ جملے اور محاسبے قاری کو اکثر نظر آتے ہیں۔

(۱) "محض جنسی تشبیع اور ہیجان سے پیدا ہونے والی شاعری متضاد لمحات کی شاعری ہوتی ہے۔ لیکن جب اس میں شاعری کی شخصیت اُبھر آئے اور تجربوں کا تسلسل نمایاں ہو جائے تو وہ سطحیت سے آگے نکل جاتی ہے۔ جگر کے یہاں اِسی تسلسل نے صداقت پیدا کی ہے"۔ (نغمے کی موت۔ عکس اور آئینے)

(۲) "آصف الدولہ کا لکھنؤ تقریباً ایک جزیرہ کی طرح اس طوفانی دورِ حیات میں اُبھرتا ہے اور اپنے دامن میں وہ رونق سمیٹ لیتا ہے جو کسی تہذیب کے نمایاں پہلوؤں کا آئینہ بن جاتی ہے۔ سیاسی حیثیت سے اسے نہ تو ترقی کا زمانہ کہہ سکتے ہیں

نہ سکون کا، لیکن بڑی زبردست مادی قیمت ادا کر کے آصف الدولہ نے ایک طرح کا فریبِ سکون خرید لیا تھا۔" (اعتبارِ نظر۔ اودھ کی ادبی فضا)

(۳) "نقاد کا کام تخریب نہیں تنظیم ترتیب انتخاب (CHOICE) اور تعمیر ہے، اگر نقاد خلوص سے کام کرے تو وہ صالح ادب کی پیدائش میں معین بن جاتا ہے۔" (ادب اور سماج)

(۴) "کیا سماج میں ادب کی کوئی جگہ ہے؟۔ کیا اس سے کوئی تہذیبی مقصد پورا ہوتا ہے؟ اگر ایسا ہے تو لکھنے والا زندگی کے مہتم بالشان سوالات کے متعلق کچھ نہ کچھ نظریے ضرور رکھتا ہوگا ۔ ۔ ۔ ۔ کوئی ادیب ان ساری ادبی روایات اور تمام افکار و خیالات سے بے نیاز نہیں ہو سکتا جو اس کا طبقہ، اس کا سماج اس کا شعور اور اس کا علم سب ملا کر اس کے لیے مہیا کرتے ہیں ۔ اس نقطۂ نظر سے ادب کی حیثیت سماجی اور طبقاتی ہو جاتی ہے۔" (تنقید اور عملی تنقید)

(۵) "ادب اور شعر کی دنیا انسانی تجربے سے ماورئی کوئی وجود نہیں رکھتی۔ اس لیے وہ نازک، لطیف، خوبصورت، پیچیدہ اور تخئیلی ہو۔ اس کے باوجود انسانی تخلیق ہی رہتی ہے۔" (تنقید نظریہ اور عمل)

سید احتشام حسین کا یہ تجزیاتی مطالعہ بہت وسیع تھا انھیں تاریخ و تہذیب، سماجی و سیاسی تاریخ اور ادب پر اس کے ردِ عمل سے بطورِ خاص دلچسپی تھی یہاں تک کہ وہ فکری تحریک اور ادب و علم کی ارتقائی اور دوسری صورتوں کو اسی کسوٹی پر جانچتے اور پرکھتے تھے ۔ تاریخ سیاست اور سماج، ایک طرح کا جبر بھی ہیں جن سے کوئی الگ نہیں ہو پاتا ۔ احتشام حسین کے اس شعور کا سب سے بہتر صرف "علی گڑھ تحریک کے اساسی پہلو" اور "خوجی ایک مطالعہ" میں ملتا ہے ۔ ان مطالعوں میں جس طرح اٹھارویں صدی کے ہندوستان کے ذہنی خلفشار، علی الخصوص ہندستانی مسلمانوں کی معاشرتی اور معاشی صورتوں کا جائزہ لے کر علی گڑھ تحریک، سر سید اور اس وقت کی نیشنل تحریکات ہیں میں برٹش انڈیا سوسائٹی ۱۸۴۳ء) بنگال نیشنل

لیگ، انڈین ایسوسی ایشن کلکتہ، سروجنک سبھا پونا ر ۱۸۷۵ء وغیرہ کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے ساتھ ہی ساتھ سرسید کی کوششوں کے مثبت اور منفی پہلوؤں پر جو بحث کی گئی ہے، لارڈ کیننگ کے ہندوستان کی صورت حال پر تنقید، لارڈ میکالے کی ہندوستانیوں پر انگریزی زبان کو مسلط کر کے جس طرح ان کے مذہبی عقائد کو بدلنے کی سازش کی گئی، علی گڑھ کے پرنسپل بک کا مسلمانوں اور ہندوؤں کو الگ کرنے کا منصوبہ ۱۸۶۷ء میں بنارس کی کانفرنس میں، ہندی، ہندو، ہندوستان تحریک کا چلنا اور تمام سرکاری اداروں میں اردو زبان اور فارسی رسم خط کو ترک کرنے کی کوشش سرسید کا مسلمانوں کو انگریزوں سے دوستی کے لیے تاریخی اور سیاسی اور معاشی حالات کے تحت مشورہ دینا اور پھر تحریک سے اُردو ادب میں ایک کھلے ذہن اور ترقی پسند صورتوں کا داخل ہونا، ان سب کا تجزیہ جس مدلل اور یقینی CONVINCING ڈھنگ سے ان مقالوں میں پیش کیا گیا ہے، اُس سے احتشام حسین کے تجزیاتی ذہن اور ماورائے ادب دلچسپیوں کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض لوگوں کو ایسے تجزیاتی مطالعوں سے دلچسپی نہیں بلکہ اس کو وہ ایک غیر ادبی اور غیر تنقیدی رویّہ سمجھتے ہیں۔ آج امریکی ادبی تحریکات کے تحت آتی ہوئی متنیت TEXTUALITY کے مزاج سے بھی ایسے تنقیدی تجزیے پسند نہیں کیے جاتے۔ اس طریق تنقید میں صرف سرسید کی تحریریں علی گڑھ تحریک کو سمجھنے کے لیے کافی ہیں۔ اسی طرح خوجی اور فسانہ آزاد کے مطالعے میں صرف بیان واقعہ، اور اس کا طریق اظہار اور فنی نکات کا سمجھ لینا ہی کافی ہے کہ مصنف کا یہی مقصد تھا۔ سرشار نے فسانۂ آزاد محض لطف لینے اور اپنی فنی صورتوں کو پیش کرنے کے لیے لکھا تھا اور یہ بھی کہ اگر دور سیاست اور سوسائٹی ہی کا جائزہ لینا ہے تو قاری کو معاشیات سوسیالوجی اور سیاست کی کتابیں پڑھنا چاہیئے۔ ادب کو صرف اس کی خوبصورتی اور زیادہ سے زیادہ زبان کی بناوٹ خوبیوں اور خرابیوں کی مدد سے ہی سمجھنا چاہیے۔ بس یہی کافی ہے۔ مگر ہر تحریک یا فکر اور تخلیق کے پیچھے

جو محرکات اور تہذیبی ایجاب وانکار کام کرتے رہتے اور تبدیلیوں کی نشاندہی بھی کرتے جاتے ہیں، کیا اُن کو چھوڑ کر، کوئی ٹیکسٹ مکمل طور پر سمجھا جاسکتا ہے ؟ جو لوگ "خالص ادب" اور "خالص متنیت" TEXTUALITY کی بات کرتے ہیں اُن کی اس سوچ کے بھی اسباب ہیں جن پر ایک تنقید کے طالب علم کو غور کرنا چاہیے۔

شاید ہمارے نئے تنقید نگاروں کو ساختیات اور اسلوبیات کی مختلف صورتوں کے ساتھ اس بات کی بھی خبر ہو کہ یورپ اور مغرب میں جدید تر رویۂ ادب کی تفہیم کے لیے پھر اسی طرح کے تجزیاتی طریقے سے آرہا ہے جس میں تمام سماجی اور تاریخی علوم سے دلچسپی اور مدد لی جارہی ہے۔ رولاں بارتھ، جانتھن کلر گڈامر، میخائیل زیان اور کرسٹوفر نورس کے اسلوب بیانی اور لسانی تنقیدی رویوں کے ساتھ ٹیری ایگلٹن، ریمنڈ ولیم، ایڈورڈ سعید، اہاب حسن اور فوکو (FOUCAULT.) کی تمام تحریروں میں یہی طریقۂ کار اپنایا جارہا ہے۔ ان میں سے کچھ (فوکو اور اہاب حسن) خالص ساختیات کے مسائل میں بھی سماجی علوم کو شامل کر رہے ہیں۔ یہاں تک کہ ڈریڈا کی فکر "قواعد سے متعلق" اور "فری پلے" FREEPLAY نظریے میں بھی یہ سماجی علوم کام کرتے رہتے ہیں۔ کبھی انکار کی صورت میں اور کبھی اقرار کی شکل میں۔ ڈریڈا کا اقرار کہ تمام سماجی علوم، انسانی علم HUMAN SCIENCES ہیں خود ہی سماجی علوم کی اہمیت کا اقرار ہے۔ ایڈورڈ سعید کی حالیہ کتاب "دی ورلڈ، دی ٹیکسٹ اینڈ دی کرٹیک" THE WORLD THE TEXT AND THE CRITIC ؎ کے مختلف مضامین میں ایسی بحثیں اٹھائی گئی ہیں اور اس کی بھی بحث اٹھائی گئی ہے کہ انگریزوں نے اپنی نوآبادیات COLONIES میں انگریزی ادب کے اُس خاص رُخ کو نصاب (TEXT.) میں ہمیشہ شامل کیا جس میں عیسائیت کی تبلیغ تھی یا اُس کے امکانات تاکہ لوگ زیادہ سے زیادہ عیسائیت کی طرف مائل ہوں۔ فوکو نے جو تاریخ کی نئی تعبیر اور اُس کے مختلف

؎ THE WORLD THE TEXT AND THE CRITIC PULBISHED IN 1983

منازل STAGES کی بحث اٹھائی ہے اور جس طرح اس کے عمل رشتوں سے سماج وقت اور انسانوں کا تجزیہ کیا ہے، وہ ادب کی تفہیم کے لیے نئے راستے کھولتا ہے اگرچہ یہ راستے لسانیات اور متنیت (TEXTUALITY) کی صورتوں سے گزرتے ہیں۔ یہی نہیں فوکو نے تاریخ میں خیالات کے سلسلوں اور سلسلوں کی تاریخ HISTORY OF SYSTEM OFTHOGHT کو جس طرح سے تمدنی صورتوں کے ساتھ ترتیب دیا ہے، یہ طریقِ کارِ تنقید میں بالکل ایک نئی ہوا ہے۔ احتشام حسین نے اپنے مقالے علی گڑھ تحریک کے اساسی پہلو میں 1954-55 میں کہی تھی بلکہ میکالے کے ایک خط کا اقتباس بھی پیش کیا ہے جو اس نے اپنے باپ کو لکھا تھا جس سے ایڈورڈ سعید کے اوپر پیش کیے ہوئے نقطۂ نظر کی تائید ہوتی ہے۔ اقتباس حسب ذیل ہے:

"اس تعلیم کا اثر ہندوؤں پر سب سے زیادہ ہے۔ کوئی ہندو جو انگریزی داں ہے، کبھی اپنے مذہب پر صداقت کے ساتھ قائم نہیں رہتا۔ بعض لوگ مصلحت کے طور پر ہندو رہتے ہیں مگر بہت جلد مُوَحّد ہو جاتے ہیں۔ یا مذہب عیسوی اختیار کر لیتے ہیں۔ میرا پختہ عقیدہ ہے کہ اگر تعلیم کے متعلق ہماری تجاویز پر عمل درآمد ہوا تو تیس سال بعد بنگال میں ایک بت پرست بھی باقی نہ رہے گا"[1]

مگر بعد میں یہ طریق کار، انگریزوں نے خود بدلا کیونکہ انھیں یہ خوف لاحق ہوا کہ کہیں تمام ہندوستان اگر عیسائی ہو گیا تو اس ملک کا بھی وہی حشر نہ ہو جو امریکہ کا ہوا یعنی آزادی۔ اس طرح احتشام حسین اپنی تنقید نگاری میں ایسے تمام مطالعوں کو شامل کرتے ہیں جن سے ادب کی مکمل تفہیم ہو سکے۔ اگر ادب اور کلچر، قدروں اور ذہنی پیچ وخم کو سمو لینے کا ایک نظام اور ریکارڈ ہے تو اس کی تفہیم کے لیے اس طرح کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ اسے خالص میڈیا کے لیے پیش کی ہوں تخلیقات کے

---

[1] ذوقِ ادب اور شعور ص۱۶۸ پہلا ایڈیشن

ضابطے، دلچسپیوں اور پیمانوں سے آنکنا مناسب نہیں۔ احتشام حسین نے اپنے تمام مطالعوں میں توازن برقرار رکھا ہے۔ ان میں اختلافی اور ایجابی دونوں صورتوں کا مطالعہ شامل ہے اور اس کے اسباب بھی تلاش کیے گئے ہیں۔ تاریخ تمدن اور ادب میں جو ایک ہم آہنگی اور سلسلے انھوں نے تلاش کیے ہیں۔ ان میں سے بہت سی صورتیں مغرب کی آج کی نئی تنقیدی صورتوں سے قریب ہیں اگرچہ احتشام حسین کے سامنے یہ حالیہ تنقیدی صورتیں تو عام ہوئی تھیں اور نہ وہ ان سے واقف تھے۔ یہ بات محلِ نظر ہے کہ تمام بالغ نظر نقاد یہی طریق مطالعہ اختیار کرتے رہے ہیں۔ وکٹوریائی عہد کی ادبی تاریخ اور کلچر کے مطالعے میں اس دور کے سب سے بڑے نقاد میتھو آرنلڈ نے جب اپنی کتاب کلچر اینڈ انارکی (CULTURE AND ANARCHY) پیش کی تو اس نے اگرچہ صرف حاکموں کے نظام اور اپر کلاس کی تہذیب اور رکھ رکھاؤ ہی سے کلچر کو ناپا ہے جس کا سب سے قیمتی اثاثہ اخلاقیات اور ذہنی دراکی میں تلاش کیا جسے اس نے (SWEETNESS AND LIGHT) سے تعبیر کیا ہے لیکن وکٹوریائی عہد میں جو کان کنوں اور مزدوروں کے احتجاج کی آوازیں وقتاً فوقتاً اٹھتی تھیں، انھیں اپر کلاس کلچر کا دشمن سمجھا جاتا تھا کہ کوئی کلچر، انارکی برداشت نہیں کرسکتا۔ آرنلڈ کا خیال تھا کہ استظامیہ کا خارجی دباؤ کلچر کی اندرونی نزاکتوں کا محافظ ہوتا ہے۔ دراصل، آرنلڈ، وکٹوریائی عہد کے کلچر اور ادب کا بیباک ناقد نہیں بلکہ ایک طرح سے ان کا موید ہے۔ ایسے آدمی کو وکٹوریائی عہد کی مخالف تحریکات کیونکر پسند آئیں گی اور اسی لیے اس نے کلچر کی بحث میں احتجاج کی آوازوں کو انارکی (ANARCHY) سے تعبیر کیا ہے۔ یہاں ہمارے کام کی بات یہ نکلی کہ ہر بڑے نقاد نے کسی دور کی تہذیب اور ادب کو جب صحیح طور پر سمجھنا چاہا تو اس سماج اور تہذیب کا مطالعہ اس کے لیے ناگزیر ہوگیا ہے، جس میں وہ ادب اور تہذیب پروان چڑھتا ہے۔ خود ناقد کس کا طرفدار رہے، یہ ایک الگ بحث ہے۔ احتشام حسین نے اپنے اوپر کے مطالعے میں سرسید اور ان کے رفقائے کار کی اچھی صورتوں کو بھی سراہا ہے لیکن جو احتجاج کی آوازیں اٹھ کر انگریزی

عہد حکومت، تہذیب اور عقلِ سرکاری، کی مخالفت کر رہی تھیں ،اُن کے کیف وکم کو بھی پیش کر دیا ہے کہ اس دور کا یہی صحیح مطالعہ ہے جسے صرف متنیت (TEXTUALITY) سے نہیں سمجھا جا سکتا۔

ہندوستان پر حکومت کرنے والوں کے ماہرِ تعلیمات لارڈ میکالے کا کہنا تھا کہ ہندوستان میں کوئی علم ہے نہ تعلیم کی روشنی یہاں کبھی پہنچی ہے۔ تمام عربی اور سنسکرت کا میں نے مطالعہ کیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ تمام مشرقی ادب کسی بھی یورپی لائبریری کے ایک شیلف پر رکھی ہوئی کتابوں کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ "یہ مبالغہ نہیں ہے بلکہ میرا عقیدہ ہے کہ جتنی بھی اطلاعات سنسکرت زبان میں تاریخ کے متعلق ہیں، اس سے کہیں زیادہ اطلاعات، انگلینڈ کے اسکولوں کے ابتدائی درجوں کی کتابوں میں ہیں۔" ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب "دی ورلڈ ٹیکسٹ اینڈ کریٹک" میں لکھا ہے کہ جب جان اسٹورٹ مل نے اون لیبرٹی (ON LIBERTY) لکھا تو اُس کے ساتھ یہ بھی واضح کیا کہ "یہ باتیں صرف انھیں ممالک کے لوگوں کے لیے ہیں جو کافی مہذب ہیں اور اس کی صلاحیت رکھتے ہیں کہ اپنے معاملات کو عقلی اور منطقی دلائل سے سمجھ سکتے ہیں اور یہ کہ ہندوستان اس لائق نہیں۔ وہاں (ہندوستان میں) صرف مطلق العنان بادشاہ ہی حکومت کر سکتے ہیں۔" تو کیا جب انیسویں صدی کے ہندوستان کی تعلیمی صورت، تہذیب، کلچر اور ادب کا جائزہ لیا جائے گا تو میکالے اور مل (MILL) کے اس سیاسی رُخ اور خود غرضانہ اصولوں اور تحریروں کو چھوڑ دیا جائے گا اور اُس وقت کے ہندوستان کے سیاسی سماجی اور تعلیمی ارتقا میں ان خیالات کے اثرات کا تجزیہ اور اُن کے اثرات کو معرضِ بحث میں نہ لایا جائے گا؟ اور تمام ادبی، تنقیدی اور ادبی تجزیے کے فیصلے صرف حروف کی آوازیں گن کر اور صرف ٹیکسٹ کو پڑھ کر ان کے حُسن و قبح پر بحث کر کے ہی کیے جائیں گے؟۔ احتشام حسین کے تمام ادبی مطالعوں میں، تمام پس منظر، تاریخ کے اُتار چڑھاؤ اور تہذیبی صورتوں سے آنے والی باتیں اور ان باتوں کو کسی خاص مقصد میں استعمال کرنے والی عیاریاں، دباؤ (REPRESSION) استحصال، اور معاشی

اجارہ داریوں اور تجارتی ممنوعات سب سے ترتیب پائی ہوئی فکری اور سیاسی صورتوں کی تلاش وجستجو اور تجزیے شامل ہوتے ہیں۔ علی گڑھ تحریک کے مطالعے میں بھی سر سید کی مجبوریاں، اُن کے حدود (LIMIT TIONS)، تعلیمی پروگرام میں مفاہمت اور سر سید کے رفقائے کار کی کوششوں کا جائزہ پیش کیا گیا ہے لیکن جو احتجاجی آوازیں اُٹھ کر انگریزی حکومت کی مخالفت کر رہی تھیں، اُن کے کیف وکم کو بھی پیش کیا گیا ہے کہ ان تمام باتوں کو صرف متن (TEXT) کے ادبی محاسن سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ مطالعے کا یہی طریقہ اودھ کی ادبی فضا، داغ کا رام پور، آتش کی صوفیانہ شاعری، اردو ادب انقلاب ۱۸۵۷ء کے پس منظر میں، حالی اور پیروی مغرب، اکبر کا ذہن، یہاں تک کہ اُن کے سفر نامے، ساحل وسمندر میں بھی یہی تاریخی، سماجی نقطۂ نظر کار فرما ہے۔ ان مضامین اور تحریروں میں کہیں "ہمارے لیے یہ بہتر اور ان کے لیے وہ مناسب" والی جانب داری نہیں ہے جو مغربی ادب کے تقریباً ہر دور کے ادبی ارتقا میں دیکھی جا سکتی ہے۔

ادبی مطالعے کے معاملے میں احتشام حسین ایک طرح کے آزاد مفکر (FREE THINKER) تھے۔ آزاد مفکر سے میرا مطلب یہ ہے کہ وہ ادب کے تمام کیف وکم کو، اس کے وسیع انداز میں سمجھنا اور پیش کرنا چاہتے تھے اگرچہ ادب کے متعلق ان کا ایک اپنا نظریہ تھا اور یہ اس لیے کہ بغیر نظریے کے نہ تو کوئی ادب تخلیق ہو سکتا ہے اور نہ اس کی تفہیم کا کوئی مدار قائم کیا جا سکتا ہے۔ اُن کے مطالعے کی منہاج پر اسی لیے عام طور سے تمام علوم متعارفہ کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ کہیں ہلکی اور کہیں گہری۔ وہ انسانی فکر کی تمام کروٹوں کا بھی حساب رکھنا چاہتے ہیں جس میں فرائیڈ کی فکر، شلر اور شلیگل کی حسنیات اور جمالیات اور حکیم معاش مارکس کے ذہن کی جولانیاں اور فکروں کے ساتھ معاشی وسائل، ناداریوں اور اُن کے اسباب کا بھی حساب ہے تو دوسری طرف تاریخ اور سیاست کے وہ پیچ وخم بھی ہیں جو قوموں اور ملکوں کی زندگیاں بدلا کرتے ہیں۔ پھر ادب اور فکر پر ان کے اثرات کی تفہیم

بھی احتشام حسین کی تقریباً تمام تحریروں میں یہ تمام صورتیں ملتی ہیں۔ اُن کی فکر کا محور، ابتدا ہی سے انسانوں کی زندگیاں اور ان کی کیف سامانیاں رہی ہیں مگر یہ الگ سے ٹیکنیکل انداز میں نہیں لکھی گئی ہیں۔ اِن صورتوں کو انھوں نے شعرا اور ادیبوں کی تخلیقات کے پیچ و خم سے تلاش کر کے اکٹھا کیا ہے۔ اگر یہ مزاج ان کے پاس نہ ہوتا تو ادب اور اخلاق، چکبست بہ حیثیت پیامبرِ عصرِ جدید، نظیر اکبر آبادی اور عوام، افسانے میں نفسیات کا عنصر، اقبال کی رجائیت کا تجزیہ، حسرت کی غزلوں میں نشاطیہ عنصر ادب میں جنسی جذبہ، سردار جعفری رومان سے انقلاب تک، غالب کی بت شکنی قدیم ہندوستانی مصوری پریم چند کی ترقی پسندی، اور اسی طرح کے بہت سے مضامین اور مقالے وجود مصوری میں نہ آتے۔ ان مقالوں میں جس طرح کی بحثیں ہیں، اُن سے احتشام حسین کے اندازِ تنقید اور طرزِ فکر کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اُن کے مضامین میں اس طرح کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے بار بار آتے ہیں :

"ادب، ہوائی قلعہ بنانے کا نام نہیں۔ اس لیے ادیب اور شاعر کا کام یہیں ختم نہیں ہوتا کہ وہ ...... جو کچھ دیکھتا ہے، وہی لکھتا ہے بلکہ وہ جس طرح محسوس کرتا ہے کہ ایسا ہونا چاہیے، اُس کا بھی اظہار کرے، تنقید کو تاریخ کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی جائے اور اس کے اصولوں کو اس طرح مرتب کیا جائے جس کی مدد سے زیادہ سے زیادہ انسان ادب سے لطف اندوز بھی ہو سکیں اسے انسانی مفاد کے کام میں لا سکیں، انفرادی پسندیدگی پر تنقید کی بنیاد رکھ کر اصول بنا لینا غیر حکیمانہ فعل ہے۔ ادیب بھی عام انسانوں کی طرح ایک سماج میں پیدا ہوتا ہے ..... اپنی ساری انفرادیت پسندی، بے تعلقی اور مجذوبیت کے باوجود وہ سماج سے تعلق رکھنے پر مجبور ہے، کعبہ اور بت خانہ کی حد بندیوں نے نگاہوں کی وسعت چھین لی ہے۔ ایسے میں ...... روح کائنات کی جستجو۔۔

..... نہیں کی جا سکتی، ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ایسے عالم گیر انسانی نظام کی تشکیل کی خواہش کریں جس میں کوئی ملک کسی دوسرے کا دشمن نہ رہ جائے، انسان درندے نہیں انسان ہیں جو اپنے شعور اور اپنی کوششوں سے زندگی کو بہتر بنا سکتے ہیں۔ فن کے جمالیاتی عنصر کا احساس فطری نہیں کہا جا سکتا۔ انسان نے اپنے تہذیبی ارتقا میں یہ ذوق آہستہ آہستہ حاصل کیا ہے۔ احساسِ جمال نفسیاتی کیفیات کا تابع ہے ..... ظاہری جمالیاتی خوبی دیکھنے والے کی داخلی کیفیات جس طرح احساسِ جمال کرے گی، وہی حقیقی حسن ہوگا، یہ ہر دور اپنا ذوق اپنے ساتھ لاتا ہے۔ اسی وجہ سے ادب کے ہر طالب علم کو اس عہد کے تاریخی، سماجی اور نفسیاتی میلانات کی واقفیت حاصل کرنا ضروری ہے۔" (یہ ٹکڑے سید احتشام حسین کی مختلف کتابوں سے لیے گئے ہیں)

احتشام حسین نے کبھی نصابی اور مکتبی ضرورتوں کے تحت مضامین نہیں لکھے کہ یہ کام جعلی (PSEUDO) یا کم سواد نقادوں کا رہا ہے جو طلبا کو کلاس نوٹ نصابی اور مکتبی ضرورتوں کے تحت لکھواتے ہیں اور بعد کو انھیں کتابی شکل میں پیش کر کے دنیائے نقد میں اپنا اعتبار قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ احتشام حسین مدرس ضرور تھے مگر ان کی تنقیدیں مدرسانہ اور مکتبی نہیں۔ اسی لیے ان کے یہاں اصناف سخن پر الگ الگ مضامین بھی نہیں ملتے جو اکثر یونیورسٹی کے اساتذہ کا شیوہ ہے جو مختلف یونیورسٹیوں کے نصابات کو نظر میں رکھ کر مضامین اس لیے لکھتے ہیں کہ طلبا امتحانات میں اپنی مدد کے لیے ان کی کتابیں خریدیں۔ لیکن کوئی چاہے تو احتشام حسین کو ترقی پسندی اور بائیں بازو کی فکروں کا حامی (DEFENDER) کہہ کر ان کے تنقیدی نظریے کو محدود کر سکتا ہے۔ لیکن احتشام حسین کی مارکسی نظر اور سائنٹفک تنقید، انھیں دوسرے فکری مدرسوں کی طرف متوجہ

ہونے سے روکتی نہیں ہے اور اس طرح وہ کمیٹیڈ ناقد ہو کر بھی محدود نہیں رہتے۔ انھوں نے کبھی کسی پارٹی لائن کو حدِ نظر نہیں مانا بلکہ تمام عمرانی صورتوں سے اس کی بہترین اور صالح صورتوں کو لے کر اپنی تنقید کے طاق و ایوان سجائے ہیں۔ تاہم اگر سختی کے ساتھ حد بندی کی جائے تو احتشام حسین صالح مارکسی طرزِ فکر کے خانے میں رکھے جائیں گے۔ اور اس طرح اُن کا آزاد مفکر ہونا مشتبہ نظر آسکتا ہے۔ مگر اس طرح تو دنیا کا کوئی مفکر اور ادیب غیر جانب دار نہ رہے گا۔ اور یہ ہونا بھی چاہیے کیونکہ آج تک جو مختلف ادبی اسکول اور نظریات وجود میں آئے ہیں، وہ جانب داری اور کسی خاص فکر کی حمایت ہی سے وجود میں آئے ہیں۔ پھر بھی احتشام حسین کی تنقیدوں میں دوسرے افکار سے بے خبری یا کسی ضد کی بنا پر، ان کا انکار یا مخالفت برائے مخالفت کی صورت کہیں نظر نہیں آتی اور یہی ان کا توازن اور یہی ان کی آزادہ روی ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ اور اسی سبب سے اُن کی تنقیدیں اردو تنقید کا اعتبار بنتی ہیں۔ احتشام حسین ہر مکتبۂ فکر کو ہمدردی سے دیکھتے ہیں اور اگر ان میں کچھ بھی صورتیں عام انسانوں یا ادب کے ارتقا کی ہیں تو وہ انہیں اپنی تنقیدوں میں سمونے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک زمانے میں احتشام حسین پر یہ اعتراض شروع ہوا تھا کہ ان کے پاس جمالیات کا کوئی تصور نہیں ہے۔ اس سلسلے میں راقم الحروف کا ایک پورا مقالہ احتشام حسین نظریۂ جمالیات کی روشنی میں، شاہکار کے احتشام حسین نمبر میں موجود ہے جس پر مزید بحث یہاں قلم انداز کی جاتی ہے۔

احتشام حسین زندگی کو ٹکڑوں میں دیکھنے کے عادی نہ تھے اور اسی طرح ادب کو بھی وہ مسلسل اور سیال سمجھتے تھے جو اپنے رُخ تو بدلتا ہے مگر زندگی اور ادب کے اصل دھارے سے الگ نہیں ہوتا اور یہ دھارے انسانی زندگی اور سماج کے بیچ سے پھوٹتے ہیں اور یہی زندگی اور انسان اُن کا محور رہتے ہیں۔ وہ ادب کو محض لطف لینے کی چیز نہیں سمجھتے بلکہ ادب زندگی کی دوڑ میں انسانوں کا آلۂ کار بھی بنتا ہے اور ان کی جد وجہد کا گراف بھی۔ اُن کی تحریروں میں، تہدید، چیلنج یا دباؤ

کہیں نہیں ہے۔ کوئی اگر اُن کے نظریات سے اتفاق نہیں کرتا تو اُن کی تنقیدیں کسی پر اپنی فکر اور پرکھ کو مسلط نہیں کرتیں کہ بس یہی اور صرف یہی طریقہ ادب کو آنکنے کا ہے بلکہ اس کے برخلاف یہ تنقیدیں دعوتِ فکر دیتی ہیں کہ یہ بھی ایک طریقہ ہے۔ اس طریقے سے بھی ادب کو جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ احتشام حسین کے اسٹائیل کی یہ خوبی اُن کی ہر تحریر میں دیکھی جا سکتی ہے۔

احتشام حسین کی تنقیدوں پر باتیں کرتے ہوئے اُن کے اس دور کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہیے جس میں طرح طرح کی پیچیدگیاں تھیں۔ سیاسی، لسانی کردار سازی اور شکست کردار، ماضی دانی پر ضد اور حال سے انکار دوسری طرف، حال میں داخل ہوتی ہوئی نئی ادبی لہریں جن میں نظم اور آزاد نظم کے مناقشے چل رہے تھے۔ نظم معریٰ کا عروج ہو رہا تھا اور پرانی نظم نگاری بھی جوش اور اُن کے روایتی TRADITIONAL اسکول کے ساتھ نصف النہار پر چمک رہی تھی۔ ڈرائنگ روم ناول اور بدلتی ہوئی زندگی کو پیش کرنے والے افسانے، عالمی ادب سے اردو کا رابطہ اور اس کے ذریعہ داخل ہوتی ہوئی مثبت اور منفی قدریں اور پھر خود احتشام حسین کی اپنی مڈل کلاس زندگی اور اُس کے مسائل، یہی ساری پیچیدگیاں اور صورتیں ان کی تحریروں میں ہر جگہ اپنے چہرے دکھاتی رہتی ہیں۔ فکری اور تہذیبی اعتبار سے بھی اُن کے یہاں ماضی اور مستقبل میں ایک رسہ کشی جاری رہتی تھی مگر یہ احتشام حسین کا جینئیس ہے کہ انھوں نے ہمیشہ مستقبل ہی کو نظر میں رکھا۔ اگرچہ سماجی روابط اور برتاؤ میں وہ کسی حد تک قدامت پرست تھے۔ یہ بات بہت کم لوگ جانتے ہوں گے کہ اپنی تمام ترقی پسندی کے باوجود احتشام حسین اپنی مذہبی پاسداریوں میں محرم، مجلس اور فاتحہ درُود کے روایتی حد تک قائل تھے مگر مذہب اور اس کی رسموں کو وہ صرف اپنی ذات تک محدود رکھتے تھے۔ اس کا اظہار نہ کبھی انھوں نے کیا ہے اور نہ اس جذبے کو کبھی اپنی ادبی زندگی میں دخیل ہونے دیا۔ وہ اپنے سماجی روابط میں بھی انھیں دور ہی رکھتے تھے۔ انھیں انسانی ہمدردی اور عالمی مساوات کی جو روشنی اپنے مطالعے سے ملی تھی وہ اس پر سختی سے

قائم تھے۔ ایک مشکل ان کی یہ بھی کہ وہ مسافر بھی تھے اور رہ نما بھی اور انھوں نے کبھی ایک طرف ہونا پسند نہیں کیا کہ ادبی سفر میں سچا مزہ اسی حالت میں ملتا ہے۔ اگر انسان اجتماعیت میں گم ہو کر بھی اپنی انفرادیت برقرار رکھ سکے۔ احتشام حسین کی تحریریں جتاتی ہیں کہ یہ صورت آخر تک ان کی فکر، برتاؤ اور مطالعے میں موجود تھی۔

احتشام حسین کے مزاج کی طرح ان کے طرزِ تنقید میں بھی خاصی لچک اور ہمدردی رہتی ہے۔ وہ ہٹ دھرمی اور چڑھانے والے انداز کو فن نقد کے لیے خطرناک سمجھتے تھے۔ انھوں نے بارہا یہ بات کہی ہے کہ "مجھے آبگینوں کو ٹھیس پہنچانے میں کبھی مزہ نہیں آیا" لیکن سماجی روابط میں اپنے اس مزاج سے انھوں نے کافی نقصان اٹھایا۔ ہمدردی کی یہ لہر جب ادبی معاملات میں دخیل ہوتی تو اس کے بعض دور رس نقصان دہ نتائج برآمد ہوئے۔ یقیناً وہ ادب کی نبض ایک طبیب کی طرح پہچانتے تھے مگر انسانوں کی اُن کی پرکھ ماہرانہ نہیں تھی۔ اکثر مروّت میں انھوں نے جعلی ادیبوں سے دھوکہ کھایا۔ ان کی بے رس کتابوں پر مقدمے اور ریویو لکھ کر انھیں سند فراہم کردی جس کو سپر بنا کر یہ جعلی ادیب آج تک اردو ادب میں جعل سازی کی روایت چلا رہے ہیں۔ ایسے افراد جو غالب کے اشعار صحیح طور پر پڑھ بھی نہیں سکتے وہ ادب کے کوہِ گران کو اُٹھا لینے کے مدعی بنے پھرتے ہیں۔ ان میں سے کچھ احتشام حسین صاحب کے شاگرد تھے اور کچھ اُن سے صرف تمسک حاصل کر کے اُن کی شاگردی کا بہاذ کر کے ایوانِ اُردو میں داخل ہو گئے ہیں اور ہر سفید پوش کے کپڑے خراب کرتے پھر رہے ہیں۔ اس طرح گھوم پھر کر یہ ذمہ داری بھی احتشام حسین ہی کے کھاتے میں لکھی جائیگی۔

اس مزاج سے ایک نقص اور پیدا ہوا کہ وہ ان کی تنقیدوں میں کبھی کبھی وہ منزلیں بھی آئیں جہاں وہ نقاد سے زیادہ محض شارح اور وکیل رہ جاتے ہیں۔ راقم الحروف نے بہت سی ایسی کتابوں پر ان کے مقدمے لکھے دیکھے جن کی عبارت اور اشعار تک درست نہ تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ احتشام حسین کے یہ مقدمے اور وکالتیں جب

مقصد کو چھوڑ کر زندگی، ادب، تاریخ اور سماج کے اتار چڑھاؤ کے ساتھ مقدمۂ زیرِ بحث میں مغربی صورتوں اور ادب کی مختلف الالوانی کا ذکر چھیڑ دیتے ہیں تو ادب کے پرکھنے کی نئی کسوٹیاں اور معیار بھی ہاتھ آجاتے ہیں۔ کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ احتشام حسین بہت سے لحاقی سوال وجواب اور اعتراضات میں بھی اُلجھ جاتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ اُس وقت جب یہ جوابات دیے گئے ہوں، اُس وقت اُن کی اہمیت رہی ہو مگر آج اُن کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ سوالات ہی کیا تھے جن پر اتنا وقت اور تنقیدی صلاحیت ضائع کی گئی۔ ان سوالات میں سے کچھ ایسے تھے جو محض الجھانے کے لیے تھے، کچھ محض بحث چلانے کے لیے اور کچھ کی حیثیت محض STUNT کی تھی۔ کچھ کا انجام معلوم تھا کہ لاکھ ان کا اطمینان بخش جواب دیا جائے مگر چونکہ نامسائل کو مسائل بنانے والوں کی نیت صاف نہ تھی اس لیے احتشام صاحب کے مُسکت جواب بھی اُن کی تشفی نہ کر سکے۔ ایسے مضامین میں "ادب اور جمود"، ادیب، حُبُّ الوطنی اور وفاداری، اور شاعری میں قومیت، مُسلمان اور ہندی، "ادب کا تنہا آدمی معاشرے کے ویرانے میں ہیں"۔ احتشام حسین نے خاصی جانفشانی اور اثبات کے ساتھ ان کے جوابات تلاش کر کے اپنا نقطۂ نظر واضح کیا مگر چونکہ نتائج پہلے سے طے تھے اس لیے احتشام حسین کی وکالت اور دلائل معترضین کی نیتوں کو بدل نہ سکے۔ اِن مضامین میں سے کچھ کی نوعیت تو بہت کچھ دفعۃالوقتی کی سی ہے اس لیے ان میں بلند تنقیدی صورت فضا اور آہنگ بھی پیدا نہ ہو سکے اور تحریر بہت کچھ عذر معذرت بن کر رہ گئی۔ ایک زمانے میں محمد حسن عسکری جب ترقی پسندوں پر اعتراضات کرتے تھے اور اپنے نزدیک انھیں سبق سکھاتے تھے تو کچھ ادبی شگوفے بھی چھوڑتے رہتے تھے۔ انھوں نے ایک مرتبہ یہ کہا کہ:

"فن کاروں کو اپنے اعصاب کی پکار پر کان لگائے رکھنا چاہیے۔"

ظاہر ہے کہ یہ بات عسکری صاحب نے ایک ادبی نظریے سے متاثر ہو کر کہی تھی جو

فرائیڈ اسکول کا نظریہ تھا اور جس سے مطلب یہی نکلتا ہے کہ ادب کچھ نہیں ہے، صرف اعصاب کی پکار ہے۔ یہ اس لیے کہا گیا تھا کہ ترقی پسند، خارجی حالات کا اثر، ذہن اور فکر کی داخلی کیفیات پر دیکھنے پر یقین رکھتے تھے۔ ترقی پسندوں کا کہنا تھا کہ "وہ ادب کبھی اعلیٰ ہو ہی نہیں سکتا جس سے انسانی علم، انسانی مسرت اور انسانی امنگوں میں اضافہ نہ ہو۔ انسانی تمدن میں تاریخی قوتوں کا ہاتھ ہوتا ہے اور انھیں سے قدروں کا تعین بھی ہوتا ہے اور ادب اِن سب صورتوں کا عکس ہے۔"
(احتشام حسین)

چنانچہ احتشام حسین نے جواباً یہ بات کہی کہ:

"اعصاب کی پکار دونوں طرح کی ہو سکتی ہے۔ ایک شخص اعصاب کے بس میں ہو سکتا ہے اور دوسرے کے بس میں اعصاب ..... اعصاب کی پکار پر آواز دینے کے معنی یہ ہوئے کہ ہمارا شعور کام نہیں کر رہا ہے۔ اس کے برخلاف اعصاب کو بس میں رکھنے والا اپنے شعور سے اُس کو (اعصاب کو) اُس راستے پر ڈالے گا جس کی طرف وہ لے جانا چاہتا ہے۔" (اعتبار نظر ص ۱۶۳)

عسکری صاحب اور اُن کے مؤیدین، اس کا صریحاً انکار کرتے رہے اور کہتے رہے کہ یہ ادیب کی فکر اور انفرادیت پر ایک طرح کا قدغن لگانا ہوا اور اس سے انفرادیت مجروح ہوتی ہے اور اگر ادیب اعصاب کی آواز پر کان لگا کر سب کچھ کہہ دیتا ہے تو وہ آزاد ہے اور منفرد بھی۔ اس طرح کے بہت سے شگوفے محمد حسن عسکری کی تحریروں میں موجود ہیں جنھیں "جھلکیاں" کے نام سے ان کے پرستاروں نے شائع کر دیا ہے۔ ان میں فرانسیسی شعرا اور ادب کے متعلق نہ صرف بہت سے انکشافات اس طرح ہیں گویا یہ بات صرف محمد حسن عسکری صاحب ہی جانتے ہیں اور ان باتوں کی ابھی تک اردو والوں کو خبر نہیں ہے۔ محمد حسن عسکری کو اس طرح کے مغالطے دینے میں مزہ آتا تھا۔

احتشام حسین کی تنقیدوں میں اس طرح کے جوابات بہت دیے گئے ہیں اور اسی ضمن میں سوالات بھی اٹھائے گئے ہیں۔ یہ صورتیں نظریاتی مضامین میں بھی ہیں عملی تنقیدی صورتوں میں بھی اور اکثر تنقید تجزیات میں بھی۔ سوال وجواب کی یہ صورتیں شاید دنیا کے ہر ادب میں ملتی ہیں جن میں ادب کے بے حد اہم مسئلے ہوتے ہیں اور ان کا دائرہ نسبتاً وسیع ہوتا ہے اور جنھیں صرف مقامی جوابی کارروائیاں نہیں کہہ سکتے۔ لیکن احتشام حسین کے یہاں کبھی کبھی ایسی جوابی کارروائیاں ملتی ہیں جن کا گھیرا بہت وسیع نہیں ہوتا اور اُن سے کوئی اہم ادبی مسئلہ بھی حل نہیں ہوتا مثلاً "مقدمہ کے طور پر" (اعتبار نظر، موازنہ انیس و دبیر، عکس اور آئینے) والے مضمون میں کلیم الدین احمد اور احسن فاروقی کے گھسے پٹے اعتراضات کا تفصیلی جواب، حالی اور پیرویٔ مغرب میں اختر علی تلہری کا جواب۔ ان جوابی کارروائیوں میں کہیں کہیں اُن کے یہاں مُدرِّس والا ذہن بولنے لگتا ہے۔ راقم الحروف کا خیال ہے کہ اپنے ادبی نقطۂ نظر کی وضاحت اور اُس کی علمی اور ادبی توجیہ ہیں۔ بہترین جوابی کارروائی ہے جس کی مثالیں احتشام حسین کے یہاں کم نہیں لیکن مدرسانہ تنقیدی صورتیں بھی خاصی ہیں مثال کے طور پر ایسی مدرسانہ تنقید کے کچھ نمونے حسب ذیل ہیں :-

۱۔ "نقاد کو تو یہ سمجھ کر لکھنا چاہیے کہ وہ کسی کو کچھ سکھا رہا ہے، کسی کی رہنمائی کر رہا ہے، کسی کو ادبی رموز و نکات کے سمجھنے میں مدد دے رہا ہے۔"

۲۔ "شبلی نے اسے (مرثیہ کو) ایپک یا المیہ نہیں قرار دیا۔ اس بات کی طرف ضرور متوجہ کر دیا کہ مرثیہ رونے رلانے کے لیے نہیں لکھا جاتا اور انیس صرف بین کے شاعر نہیں ہیں بلکہ ان کے کلام میں اعلیٰ پائے کی شاعری کی رزمی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔" (عکس اور آئینے)

یہ بات صحیح نہیں ہے۔ مرثیہ کہنے اور پڑھنے والوں کا اصل مقصد ہمیشہ گریہ وبکا بر شہادت حسینؑ ہی رہا ہے باقی باتیں فروعی ہیں۔ اس میں عذر داری کی ضرورت نہیں خود میر انیس نے بھی مرثیوں میں اس طرح کے اشارے کیے ہیں۔

- مختصر پڑھ کے رلا دینے کے ساماں ہیں جُدا

- جو سال بھر جئے گا وہ پھر اس کو روئے گا۔
- بس ماتم امام اسی شہر پر ہے ختم
- خاموش انیس اب کہ تڑپتا ہے دل زار
- شیعوں بکا کرو کہ محرم تمام ہے
- رونے والے شہ والا کے رہیں خلق میں شاد
- عشرۂ ماہ عزا نالہ کشی میں گزرے
- کافی ہے رلانے کو تری درد کی گفتار

اور اسی طرح کے بہت سے اشعار مرثیوں سے پیش کئے جا سکتے ہیں۔ احتشام حسین اچھی طرح سے جانتے تھے کہ مرثیوں کا اصلی مقصد کیا تھا۔ مرثیے کی باقی باتیں فروعی اور تزائین کاری کے لیے تھیں۔ کچھ محض INTERLUDE : کی حیثیت رکھتی تھیں۔ یہ اور بات ہے کہ یہ فروعی اور ضمنی باتیں ہی مرثیے کو ایوانِ ادب میں لے آئیں۔ پھر مرثیہ اگر ایپک یا المیہ مغربی طرز پر نہیں بن سکا تو لوگ کیوں مرثیہ کو ایپک ثابت کرنے پر تلے ہوئے ہیں؟ یہ کیا ضرور ہے کہ مشرق کا ہر ادبی نمونہ، مغربی ادب کے مقابل ہو یا اس کی کسوٹی پر پورا اترے۔ یہ وہی نوآبادیاتی (COLONIAL) ذہنیت ہے جو انگریزی حکومت کے ساتھ ہندوستانی نقادوں میں داخل ہے اور آج بھی اس کی صورتیں موجود ہیں جب ہم اپنی تنقیدوں کو انگریزی نقادوں کے اقوال سے مزین کرتے رہتے ہیں۔ غالباً یہ ہوا، حالیؔ کے ساتھ اُردو تنقید میں داخل ہوئی ہے۔ اگر اردو ادب میں ایپک یا المیہ، مغربی ڈھنگ کا نہیں تو کیا جائے غم ہے؟ انگریزی ادب میں بھی یونانی ادب کی طرح کے ایپک اور المیے کہاں ہیں؟ مغربی ادب اور شاعری میں غزل، رباعی اور مثنوی مولانا روم جیسی چیزیں کہاں ہیں؟ احتشام حسین جیسا بالغ نظر نقاد اگر ایسی بحثیں چھیڑتا ہے تو اسے ان کے مکتبی اور نوآبادیاتی ذہن ہی کی کرید سمجھنا چاہیے۔ آج کا ایپک اور المیہ انسانوں کا سماجی سنگھرش ہے، فتوحات اور شمشیر زنی نہیں اور انھیں صورتوں سے آج کے ایپک اور المیے بنیں گے۔ اس طرح

گئودان، مہدی افادی، انشائیہ پر کچھ خیالات، آغا حشر کی ڈرامہ نگاری پر ہلکے پھلکے تعارفی مضامین ہیں جن میں ریڈیو ٹاک جیسی صورتیں نظر آتی ہیں۔ ان میں کہیں کہیں کچھ تنقیدی جملے ضرور مل جاتے ہیں مگر یہ مضامین احتشام حسین جیسے قد آور نقاد پر نہیں پھبتے۔ کبھی کبھی ادیب پر یہ کیفیت طاری ہوتی ہے کہ وہ اپنی تمام تحریروں کو یک جا کر دے۔ ایسے جذبے کے تحت تمام رطب و یابس ان کی تحریروں میں داخل ہو جاتا ہے کہ ہر وقت ہر ادیب قدرِ اول کی تخلیقات پیش نہیں کیا کرتا۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے ملٹن پر دو مضامین لکھے ہیں، جن میں سے ایک ایسا مبتدیانہ ہے کہ خاصہ بچکانہ معلوم ہوتا ہے۔ تاہم احتشام حسین کے لیے یہ باتیں محض ضمنی ہیں۔

احتشام حسین کی تمام تر کوشش یہ رہی ہے کہ اردو تنقید کو اس منزل پر پہنچنا چاہیے جہاں مغرب کے سربرآوردہ نقادوں نے تنقید کو پہنچایا ہے اور اس کے لیے وہ ہمیشہ مغرب کے اہم نقادوں اور مغربی ادب کا مطالعہ کر کے اُن کے طریق کار کو اردو ادب کے محاسبے میں استعمال کرنا چاہتے تھے۔ مشرقی نقادوں میں اسی لیے اپنی نظریاتی صورتوں میں وہ حالی سے متاثر تھے مگر تجربہ اور استدلال سے پیش کرنے کا طریقہ انھوں نے شبلی سے سیکھا تھا۔ ادب کے محاسبے میں اختلاف اور اتفاق سبھی کچھ ہوتا رہتا ہے کہیں دلائل و براہین نقاد کے ساتھ ہوتے ہیں اور کہیں جذباتیت بھی۔ احتشام حسین اگرچہ شاعر بھی تھے مگر تنقیدی مباحث میں کبھی جذباتیت کو سہارا نہیں بناتے کہ جذباتیت کا وفور ان تحریروں میں ہوتا ہے، جہاں دلیلیں اور منطق باتیں ساتھ چھوڑنے لگتی ہیں یا نقاد کو اپنے اثبات اور نظریات کمزور نظر آتے ہیں۔ احتشام حسین کے یہاں، دلائل عقلی اور منطقی راستوں سے چلتے ہیں۔ اُن کے اختلافات میں بھی ہم آہنگی اور نرم روی ایسی ہے کہ فنکار یا ادیب کو یہ اختلاف، مشورہ یا تخلیقات کو آنکنے کا ایک نیا شعور (VISION) معلوم ہوتا ہے۔ ان کے اختلافات کبھی بھی پرسنل نہیں ہوتے اور نہ اتفاقات میں والہانہ طور پر بہہ جانے کی صورت ہوتی ہے۔ وہ دونوں طرح کی انتہاؤں سے بچ کر صحیح صورت تلاش

کرتے ہیں۔ جن کا انحصار کبھی بھی شخصی پسند و ناپسند پر نہیں ہوتا۔ جہاں انفرادی طور پر کسی شاعر یا ادیب کا جائزہ لیا گیا ہے، وہاں انھوں نے شاعر یا ادیب کی فکر و فن کے تمام گوشوں پر بحث کر کے اپنی رائے پیش کی ہے۔ ان کے اختلاف اور اتفاق، دونوں میں ایک ادبی اور تنقیدی وقار طاری رہتا ہے۔ کبھی کبھی وہ فراق صاحب کے لیے اسائیڈس (ASIDES) میں کہا کرتے تھے کہ آخر انھوں نے (فراق صاحب نے) غزل میں کون سی ایسی نئی باتیں کہی ہیں جو اردو کے شعرا پہلے نہیں کہہ چکے ہوں، سوا اس کے کہ فراق صاحب کے پاس اپنا ایک انداز بیان ہے، کچھ انگریزی رومانوی شعرا کے CATCHWORDS ہیں اور کچھ نئے الفاظ اور وہی سب کچھ ہے۔ مگر جب احتشام حسین نے شاہکار کے فراق نمبر کے لیے ایک مقالہ "کافر غزل" کے عنوان سے لکھا تو اس میں یہ بات کہیں نہیں لکھی اور نہ اس کا کوئی اشارہ کیا۔ شاید اس لیے کہ فراق صاحب ان کے استاد بھی تھے اور احتشام حسین مشرقی تہذیب کی پاسداری میں اپنے ایسے فیصلوں کو قربان کر دیا کرتے تھے لیکن احتشام حسین صاحب، کی وفات پر ان کے تعزیتی جلسے میں فراق صاحب نے چند جملوں میں جو کچھ احتشام صاحب کے لیے کہا تھا اس کا آخری جملہ یہ تھا کہ" احتشام کی تنقیدیں مجھے لینن کی یاد دلاتی ہیں"۔ یہ ایک نذرانۂ عقیدت (TRIBUTE) بھی ہے اور احتشام حسین کی تنقیدوں کا محاسبہ بھی۔ فراق صاحب کی یہ تقریر، ہفت روزہ حیات دلی میں دسمبر ۱۹۷۲ء یا جنوری ۱۹۷۳ء میں شائع ہوئی تھی۔ (تاریخ مجھے صحیح یاد نہیں)

آخری بات احتشام حسین کی لسانیاتی دلچسپیوں سے متعلق ہے۔ لسانیات سے ان کی اپنی دلچسپی شاید نہ ہوتی اگر ہندوستان میں آزادی کے بعد مجاہدانِ آزادی کا لسانی نقطۂ نظر نہ بدل گیا ہوتا۔ تقسیم سے پہلے انھوں نے ہندوستان کے لسانی مسئلے پر کوئی فکری مقالہ تحریر نہیں کیا۔ صرف ایک مقالہ ان کے پہلے مجموعے "تنقیدی جائزے" مطبوعہ ۱۹۴۴ء میں ملتا ہے جو انجمن ترقی اردو ہند کی تیسری کانفرنس منعقدہ ناگپور جنوری ۱۹۴۳ء کے کسی جلسے میں پڑھا گیا تھا جس کا عنوان ہے "تحفظ زبان کا مسئلہ"۔ اس وقت تک لسانی مسئلے پر باقاعدہ اس طرح کی کوئی بحث نہیں اٹھائی گئی تھی۔

کم از کم راقم الحروف اس سے باخبر نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ لسانی مسائل خصوصاً اُردو کا مسئلہ اور بعض زبانوں سے مسئلے اس وقت تیزی سے اُٹھے جب ہندوستان میں صوبوں کی تقسیم لسانی نہج پر کی گئی۔ احتشام حسین کے اس مضمون میں جو اہم سوالات اُٹھائے گئے تھے وہ یہ تھے کہ اُردو کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے ماہرین نے اُس کی ابتدا اور قواعد کی باتیں اُٹھائی ہیں لیکن "عام طور پر لوگوں نے اس کے ارتقا یا لسانی تغیرات پر غور کرتے ہوئے معاشی معاشرتی حالات کی جگہ قواعد کو زیادہ اہم سمجھ لیا ہے۔" "زبان کسی نے ایجاد نہیں کی ہے بلکہ معاشرتی زندگی بسر کرنے کی کوشش میں پیدا ہو گئی ہے۔" زبان کی ضرورت سوا اس کے کچھ نہیں کہ انسان ایک دوسرے کو سمجھ سکیں۔" "زبان کا مسئلہ ادب کے مسئلے سے الگ نہیں ہے۔ زبان لغات میں معنی لکھ دینے اور قواعد مرتب کر دینے سے نہیں بنتی ہے اس لیے وہ اس تغیر کا ساتھ دینے کے لیے مجبور ہے جو انسان کی مادی زندگی میں رُونما ہو رہا ہے۔ اگر وہ پیچھے رہ گئی تو اس کی زندگی خطرے میں پڑ جائے گی۔ اگر زبان کو ایک جاندار ادب میں منتقل کر دیا جائے تو یہ خطرہ بہت کم ہو جاتا ہے کہ زبان سمٹ رہی ہے یا زوال پذیر ہے۔" "زبان کے تحفظ کے بارے میں غور کرتے ہوئے جذباتیت سے بچنا ضروری ہے۔ صرف نعروں کا دہرانا کافی نہیں ہے۔ دوسروں کو بُرا بھلا کہنا کام نہیں آسکتا۔"

۱۹۴۲ء تک لسانیات کے مسئلے پر اُردو میں جو کتابیں تھیں ان میں سے کسی میں اُردو زبان کے مسئلے پر اس طرح نہیں سوچا گیا۔ پھر جب ۱۹۴۸ء میں احتشام حسین نے جان بیمز کی کتاب کا ترجمہ کیا اور اُس پر ایک طویل مقدمہ لکھ کر "ہندوستانی لسانیات کا خاکہ" کے نام سے شائع کیا تو اُردو کے نئے مسائل کی طرف ایک خاص ڈھنگ سے توجہ ہوئی۔ اس کتاب میں اردو زبان کی تاریخ اس زبان کی ہندوستان کے مختلف سماجی رویوں سے ہم آہنگی اور مختلف زبانوں سے اس کے رشتے اور اختلاط اس کی تہذیبی صورتوں سے ان رشتوں پر ایک منطقی بحث اور پھر ہندوستان کے لسانی مسائل کا حل، کچھ تجاویز، زبانوں کی یک جہتی میں ملک کا مفاد، سب پر مدلل اور اطمینان بخش

CONVINCING بحثیں اس متقدمے سے پیش کی گئی ہیں۔ اگرچہ یہ ایک جذباتی مسئلہ بھی ہے مگر اس میں بھی احتشام حسین کا متوازن، غیر جذباتی اور افہام و تفہیم والا تنقیدی ذہن اپنی خیال انگیز اور فلسفیانہ گلاسری کے ساتھ موجود ہے جس سے لسانی مسئلے ٹیکنیکل ہونے کے بجائے۔ تنقید ادب کے مسئلے بن جاتے ہیں۔

اتنا سب کچھ کہنے کے بعد جب مجموعی محاسبے کی نظر احتشام حسین کی تنقید پر ڈالی جائے گی تو اندازہ ہوگا کہ جس تحریر نے اردو تنقید کو اعتبار بخشا۔ جس نے ہر طرح کے اچھے ادب کی تفہیم کے لیے ہمدردی اور احترام کا جذبہ پیدا کیا جس نے تنقید کو مغرب کے شانہ بشانہ لاکر کھڑا کر دیا، جس نے ادب کو پرکھنے میں تاریخ خارجی حالات علم النفس کی پیچیدگیوں اور معروضی صورتوں کو شامل کرکے، اُردو تنقید کی تاریخ میں فکر اور سوچ کی نئی منہاج قائم کی، وہ احتشام حسین کی تنقید ہے، جس کی گونج بہت دنوں تک اُردو ادب کی تاریخ میں باقی رہے گی۔ اُن کا تغیر پر یقین، شعور اور فکر کی تخلیق پر گرفت کا عقیدہ اور سنجیدہ استدلال ہمیشہ تنقید کی اہم میزان بنے رہیں گے۔

سیّدہ جعفر

آل احمد سرور کی تنقید نگاری

آل احمد سرور ان چند نقادوں میں سے ایک ہیں جنھوں نے ہماری تنقید کو گیرائی، معنویت، تہہ داری اور توازن و وقار عطا کیا۔ ماضی سے حال کی طرف ان کا ذہنی اور تنقیدی سفر زندگی کے بدلتے ہوئے میلانات، ادبی اقدار کے نمو پذیر مزاج اور فنی تقاضوں سے تغیر آفرین کردار کا ترجمان رہا ہے۔ آل احمد سرور نے گذشتہ پانچ دہائیوں میں نہ کسی مخصوص نظریے کی حلقہ بگوشی قبول کی اور نہ کسی ازم کو اپنے پاؤں کی زنجیر بننے دیا۔ وہ ہمیشہ اُن گروہ بندیوں سے غیر مطمئن رہے جو فکر و احساس پر تحدیدیں عائد کرتیں اور نقاد کی وسعتِ نظر کو سکیڑ کر اُسے ایک بندھے ٹکے فارمولے پر کاربند اور ایک مخصوص دائرے میں محدود کر دیتی ہیں۔ آل احمد سرور نے اپنے نصف صدی کے سفر میں نئے فکری اور ادبی تقاضوں کا کھلے دل سے خیر مقدم کیا، ان کے صحت مند اور صالح رجحانات کو قبول کیا اور ادب کے تازہ محرکات کی پذیرائی میں کوتاہی نہیں کی۔ آل احمد سرور کی تنقید نگاری کی ایک اور خصوصیت جو انھیں بعض دوسرے نقادوں سے ممیز کرتی ہے یہ بھی ہے کہ انھوں نے ادبی رویوں کی کثرت میں وحدت کا جلوہ دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی اور یہی انداز فکر تنقید میں اُن کی پہچان اور شناخت بن گیا ہے۔ آل احمد سرور ادب کو حیات کے متلون اور متنوع تجربات کا آئینہ دار تصو

کرتے ہیں لیکن اس کی بنیادی اور سدا بہار قدروں کے منکر نہیں وہ لکھتے ہیں :۔

"میں ادب میں پہلے ادبیت دیکھتا ہوں بعد میں کچھ اور گو یہ مانتا ہوں کہ ادب میں جان زندگی سے ایک گہرے اور استوار تعلق سے آتی ہے۔

میں ادب کا مقصد نہ ذہنی عیاشی سمجھتا ہوں نہ اشتراکی پرچار"

ادب اور ادبیت سے اس "مضبوط پیمان وفا" کی تشریحیں آل احمد سرور کی بعض اور نگارشات میں اپنا جلوہ دکھاتی رہتی ہیں۔ اپنے ایک مضمون "مسرت سے بصیرت تک" میں انھوں نے اپنے تنقیدی مسلک کی وضاحت کرتے ہوئے بتایا ہے کہ تنقید کو مقررہ اصولوں میں سمیٹنا نہیں چاہیے۔ تنقید ادب اور زندگی کے بدلتے ہوئے انداز اور ان کی بوقلمونی کو جذب کر کے زیادہ بامعنی وسیع اور ہمہ گیر بنتی ہے اُن کے الفاظ میں "نقاد کا فریضہ تہذیب کی تنقید کر کے زندگی سے معنی خیز رشتوں کی طرف اشارہ کرنے کا ہے اور ان رشتوں کی طرف اشارہ کر کے ہی نقاد دانشوری کے حقیقی منصب تک" رسائی حاصل کرسکتا ہے۔ اس کے بعد آل احمد سرور لکھتے ہیں کہ جدید دور میں فن کو تہذیبی تنقید کا فرض انجام دینا ہے۔ اوپر کے دونوں اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ آل احمد سرور کے یہاں تنقید کے منصب اور نقاد کے دائرہ عمل کا ایک وسیع اور جامع تصور موجود ہے نقادوں کے اپنی ادبی کاوشوں پر لیبل چسپاں کر کے ایک مخصوص حصار تنقید ہو جانے میں نقاد اور ادب دونوں کا زیاں ہے۔ اس خیال کی وضاحت کرتے ہوئے آل احمد سرور "نئے اور پرانے چراغ" میں لکھتے ہیں :

"آج کل کچھ لوگ ترقی پسند تنقید، جمالیاتی تنقید، نفسیاتی تنقید، صنعتی تنقید یا فنی تنقید کے علمبردار نظر آتے ہیں نقاد کا اس طرح اپنے آپ کو خانوں میں بانٹنا اچھا نہیں ادیب اور نقاد کو پارٹی بند نہ ہونا چاہیے"

آل احمد سرور کو کسی خاص دبستان سے نقاد کی وابستگی میں یہ کوتاہی نظر آتی ہے کہ اس کا دائرۂ فکر محدود ہو جاتا ہے اور وہ مخصوص نظریے کی بھول بھلیوں میں اس طرح کھو جاتا ہے کہ ادب کے دوسرے اندازِ فکر کی وسعتیں اور توانائیاں اس کے لیے بے معنی

ہو کے رہ جاتی ہیں اور اُسے محدود پر لامحدود، متعین اور غیر متعین اور یک طرفہ پن پر ہمہ گیری کا شبہ ہونے لگتا ہے۔ ادب میں اس طرح کی ذہنی الجھنوں اور مغالطوں سے اجتناب ضروری ہے ورنہ نقاد کی تنقیدوں میں تکرار، یکسرا پن، تھکا دینے والی یکسانیت اور ایک مخصوص نظریے کی گونج سُنائی دینے لگتی ہے آل احمد سرور تنقید میں کسی خاص نظریہ پر اصرار کرنے والوں کے بارے میں لکھتے ہیں:——

"ادب کے دو بڑے پہلو تسلیم کیے گئے ہیں ایک اخلاقی دوسرا جمالیاتی۔ غور سے دیکھا جائے تو اخلاقی پہلو کے پیچھے کوئی فلسفہ ہوتا ہے۔ جمالیاتی پہلو کے پیچھے حسن کاری اور فن کا احساس ہوتا ہے۔ اگر نقاد صرف اخلاقی پہلو کو دیکھتا ہے یا صرف افکار پر توجہ کرتا ہے اور فن کے جادو اور حسن کا راز معلوم نہیں کرتا تو وہ اپنے منصب کو نہیں پہچانتا۔۔۔ میرے نزدیک فکر و فن کے رشتے کو سمجھتے ہوئے بھی دونوں کا الگ الگ احساس اور دونوں کا محاکمہ نقاد کے لیے ضروری ہے۔"

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ تنقید میں کسی مخصوص نظریے سے وابستگی کس حد تک روا رکھی جاسکتی ہے کیا نقاد کو اس کی آزادی ملنی چاہیئے کہ ادب اور زندگی کے رشتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے جمالیات، فنی تقاضوں، عصری حیثیت، اسلوب کی سحر طرازی، ترسیل کی معنویت اور فکری تہہ داری کے سمندر سے وہ موتی چُن لے جنھیں وہ بیش قیمت اور آبدار سمجھتا ہے۔ اس سے نظر کا انتشار نہیں بلکہ ایک طرح سے اس کی وسعت اور ہمہ گیری کا اندازہ ہوتا ہے۔ آل احمد سرور کی تنقیدوں کو جس عنصر نے سب سے زیادہ سہارا دیا وہ توازن ہے۔ آل احمد سرور کی بالغ نظری، ادبی بصیرت، مطالعے کی وسعت اور ادبی ذوق کی بالیدگی و گیرائی نے مختلف نظریات سے خوشہ چینی میں ان کی رہبری بھی کی اور متضاد رجحانات میں توازن بھی پیدا کیا۔ "تنقید کیا ہے" اور "تنقیدی اشارے" سے لے کر "مسرت سے بصیرت تک" میں ایک سنبھلی ہوئی کیفیت، اعتدال اور توازن کا احساس موجود رہے۔ جب ترقی پسند تحریک نے دوسری اصنافِ سخن کے

ساتھ ساتھ اسالیب پر بھی اپنا نقش ثبت کر دیا تو آل احمد سرور نے اس نقطۂ نظر کی بیجا مخالفت نہیں کی اور ہمارے بعض بزرگ نقادوں کی طرح نہ تو اسے ادبی بدعت سے تعبیر کیا اور نہ اُسے ہدفِ ملامت بنایا۔ ان کی نظر اس تحریک کے مثبت اور صحت مند عناصر پر رہی۔

ترقی پسند تحریک نئے تہذیبی اور ادبی تصورات اور ایک بدلے ہوئے فنی نقطۂ نظر کے ساتھ ادبی افق پر نمودار ہوئی تھی اُس نے قدیم تصورات کو یکسر تہہ و بالا کر کے دُنیائے ادب میں ایک نیا طوفان برپا کر دیا تھا۔ قدیم و جدید نظریات ادب کے اس تصادم میں آل احمد سرور نے ادبی توازن نہیں کھویا۔ وہ اس ہلچل کے خاموش تماشائی بھی نہیں رہے انھوں نے ترقی پسند تحریک کے نتیجہ خیز اور فکر آفریں خیالات کی تردید نہیں کی اُن سے اپنی تحریروں کو تقویت پہنچائی اور انھیں نیا رنگ و آہنگ عطا کیا۔ اس موقع پر ہمارے بہت سے نقاد افراط و تفریط کا شکار ہو گئے تھے۔ ترقی پسند ادب کے حامیوں کو قدیم ادب کے سرمایے میں اور قدامت پسند ادیبوں کو نئے ادب میں صرف معائب نظر آتے تھے۔ آل احمد سرور نے ادبی روایات کے تسلسل کی اہمیت سے انکار نہیں کیا کیونکہ کوئی ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا اس سے اس کا ماضی چھین لیا جائے تو وہ کٹی ہوئی پتنگ کی طرح بے سمتی کا شکار ہو کر رہ جائے گا۔ آل احمد سرور نے ترقی پسند تحریک کی صریح مخالفت نہیں کی لیکن اس ہجوم میں وہ کھوئے نہیں اپنی راہ خود تراش لی۔ "نئے اور پُرانے چراغ" کے دیباچے میں انھوں نے لکھا تھا کہ وہ ادب میں:

"انفرادیت، خارجیت اور عصریت تینوں کے قائل ہیں اور تینوں کو ایک دوسرے کی ضد نہیں سمجھتا۔"

اُن محرکات کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے جو آل احمد سرور کے اس پہلو دار تنقیدی نقطۂ نظر کی صورت گری اور تعمیر و تشکیل میں کارفرما رہے ہیں۔ آل احمد سرور نے براہ راست طور پر مغربی ادب کے اصول و نظریات سے استفادہ کیا، ان کا تجزیہ کیا انھیں جانچا پرکھا اور ان کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کر کے صالح اور مثبت روایات اور ان توانا ادبی

اقدار کو جو ہمارے ادب کے مزاج سے ہم آہنگ ہوسکتے تھے مستعار لیا اور ان کی روشنی سے اُردو تنقید کو متور کیا۔ اُردو تنقید میں مغرب سے اخذ و قبول کا ایک طریقہ یہ بھی رائج رہا ہے کہ انگریزی کے مایۂ ناز تخلیق کاروں کی عظمت کا ذکر کرکے اُردو کے سربرآوردہ شاعروں سے ان کا سرسری موازنہ کریں اور بالآخر یہ فیصلہ سُنادیں کہ ہمارا سارا ادبی اثاثہ کم مایہ، سبک اور ناقابل اعتنا ہے تنقید کا یہ رویہ اُن نقادوں نے اپنایا ہے جن کے ذہن مغرب زدہ ہیں اور جو ہمارے ادب کی اصل روح کو سمجھنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ یہ نقاد اپنے قاری کو احساسِ کمتری اور گمراہی میں مبتلا کردیتے ہیں۔ ہر ادب کا ایک خاص مزاج، اس کے انفرادی مسائل اور تصورِ فن ہوتا ہے اسی لیے تقابلی تنقید کے منصب سے عہدہ برآ ہونا آسان نہیں اس میں جانب داری، کم نگہی اور ذہنی تعصب سے بلند ہوکر احتساب کرنا پڑتا ہے۔ آل احمد سرور نے اپنی تنقیدوں میں اکثر جگہ انگریزی شعرا اور ادیبوں اور مغربی مفکرین کے حوالے دیے ہیں جن کا مقصد قاری کو مرعوب کرنا نہیں بلکہ اس کے ذہنی افق کو وسعت عطا کرنا، ان کی نظر میں گہرائی پیدا کرنا اور مغربی ادب کے رجحانات سے اردو کو توانائی عطا کرکے اُسے عالمگیر ادبی رجحانات سے روشناس کرانا ہے۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:- "مجھے مغربی ادب کے مطالعے سے بڑا فائدہ ہوا" چنانچہ اس ادبی دولت سے وہ اپنے قاری کو بھی مالا مال کرنا چاہتے ہیں۔ آل احمد سرور کا خیال ہے کہ انگریزی ادب کا مطالعہ اردو ادب کو وسعت اور ہمہ گیری عطا کرسکتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے آل احمد سرور پر تنقید کی ہے کہ وہ جا بجا اُردو ادیبوں کا انگریزی مصنفین سے موازنہ کرکے غلط فہمی پھیلاتے ہیں اور اردو کا قاری اس خوش فہمی میں مبتلا ہوجاتا ہے کہ اردو ادب انگریزی ادب سے کم نہیں۔ اگر کلیم الدین احمد کے بیان کے مطابق آل احمد سرور کی تحریروں سے اُردو کا قاری اس غلط فہمی میں مبتلا ہوتا ہے کہ اردو ادب بھی تخلیقی جوہروں، ادبی بصیرت و آگہی اور فکر و نظر کی گہرائی سے عاری نہیں تو اسے غلط فہمی نہیں خود اعتمادی اور قدر شناسی سے تعبیر کرنا ہوگا۔

آل احمد سرور نے اپنے اکثر تنقیدی مضامین میں رچرڈز I.A. RICHARDS اور ایلیٹ T.S. ELIOT کے حوالوں سے استفادہ کیا ہے اور ان کے اقوال نقل کیے ہیں۔ ان اقوال کی حیثیت سرور کی تحریروں میں آرائشی اور مصنوعی نہیں بلکہ وہ وہ زیرِ بحث شاعر یا ادیب کے فن پر اظہارِ خیال کے لیے تفہیم و تحسین کے سلسلے میں پیش کیے جاتے ہیں اور اس کا مقصد تشریح و توضیح کے ساتھ ساتھ دعوتِ فکر اور دعوتِ مطالعہ بھی ہوتا ہے۔

اردو میں ایسے نقادوں کے ناموں کی فہرست بہت مختصر ہے جنھوں نے مغربی ادب کے تصورات کو ہماری تنقید میں جذب کر کے اسے وسعت، خیال آفرینی اور گہرائی عطا کرنے کی کوشش کی۔ رچرڈز کے نظریۂ فن اور اس کی ادبی ذہن سے آل احمد سرور خاصے متاثر معلوم ہوتے ہیں انھوں نے اپنے تنقیدی مضامین میں بار بار رچرڈز کا ذکر کیا ہے، اس کے اقوال نقل کیے ہیں اور اس کے نظریات سے خوشہ چینی کی ہے۔ ایک جگہ اپنے تنقیدی مسلک کی طرف اشارہ کرتے ہوئے انھوں نے کہا تھا:

"میں مزاج کے اعتبار سے مشرقی ہوں اور ذہن کے اعتبار سے مغربی"

اس مغربی ذہن کی کارفرمائی کی متعدد مثالیں ان کے تنقیدی مضامین میں دیکھی جا سکتی ہیں آل احمد سرور ایک جگہ لکھتے ہیں:——

"دوسرے ادبیات کے خزانوں سے مستفید ہونا ضروری ہے۔ انگریزی ادب سے ہم بہت کچھ اخذ کر سکتے ہیں اس لیے اس سے منہ موڑ کر بیٹھنا ہمارے حق میں نقصان دہ ثابت ہو سکتا ہے"۔

آل احمد سرور اردو ادب کی صالح اور صحت مند اقدار اور اس کی سحر طرازی سے منکر نہیں۔ تنقید کے تخلیقی پہلو پر زور دیتے ہوئے آل احمد سرور نے ایک جگہ مشرقی تنقید کو ہمارے ادب کا گراں قدر سرمایہ بتایا ہے اور لکھتے ہیں:——

"ہماری مشرقی تنقید ہمارے تہذیبی تصور کا عطیہ ہے"

اس لیے مشرق اور مغرب کے ادبی اثاثے کا مطالعہ اور موازنہ کرتے ہوئے بھی

انھوں نے ایک متوازن نقطۂ نظر اختیار کیا ہے اور انتہا پسندی کو کہیں راہ نہیں دی ہے۔ آل احمد سرور اُردو کے لیے مغرب کے ہر ادبی اصول کو اٹل اور ناگزیر تصور نہیں کرتے انھوں نے تنقید کے پیشے سے صرف بُت شکنی ہی کا کام نہیں لیا ہے بلکہ بُت تراشے بھی ہیں۔ اس سے انکار ممکن نہیں کہ آل احمد سرور نے اپنی تحریروں کے ذریعے سے اُردو کے قاری کو مغرب کے ادبی تصورات کی قدرت، ہمہ گیری اور تازگی کا احساس دلایا اور اردو کے تنقیدی اُفق کو وسعت عطا کی۔ انھوں نے اس حقیقت کا شعور بخشا کہ عظیم ادب پارہ اپنے جغرافیائی حدود اور اپنی مقامی خصوصیات کے علاوہ ایک عالمگیر جہت کا حامل بھی ہوتا ہے۔ اس کا موضوع انسانی تجربے کی آنچ میں تپ کر فن کا جزو بنتا ہے اور یہ قدر مشترک ہر دور میں ارضی فاصلوں کے باوجود یکجہتی اور یگانگت کی مظہر رہی ہے۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں "میں نے انگریزی سے بہت کچھ حاصل کیا لیکن اُردو تنقید کو انگریزی کی نقالی نہیں سمجھتا۔"

آل احمد سرور کا شمار اس لیے اُردو تنقید کے معماروں میں ہوتا ہے کہ انھوں نے ہماری تنقید کی ہر دور میں رہبری کی، اُسے سمت دکھلائی اور فکر و فن کی توانائی عطا کی جس وقت اردو تنقید خانوں میں بٹی ہوتی تھی اور اُسے ایک مخصوص زاویے ہی سے دیکھنے پر اصرار کیا جا رہا تھا، آل احمد سرور نے ادبی نظریات کی ہمہ جہتی کا احساس دلایا اور شعر و ادب میں غیر جانبداری اور وسیع النظری کی اہمیت واضح کی۔ گروہ بندی کے جوش میں آزادیِ فکر و نظر کی بے حرمتی نہیں کی۔ وہ اس اصول پر کاربند رہے کہ نظریاتی تعصب اور کٹرپن عملی تنقید کی اصل روح کو مجروح کر دیتا ہے۔ آل احمد سرور اس رویّے سے غیر مطمئن ہیں چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> "ادب سیاسی، مذہبی اور اخلاقی موضوعات سے مدد لیتا رہا ہے مگر یہ ادب کا خادم ہے نہ سیاست کا نقیب نہ اخلاق کا ناتب۔ ادب ہرجائی ہے اور ادب کا ہرجائی پن ہی اس کی دولت ہے نئے معلومات

نہیں تاثرات عطا کرتا ہے یہ علم نہیں عرفان دیتا ہے۔ یہ نظر نہیں نظریہ بخشتا ہے۔"

آل احمد سرور زندگی کے تغیر خیز مزاج، اس کے نامیاتی کردار اور نمو پذیر اور حرکیاتی حیثیت کے قائل ہیں اور اسے تقاضائے حیات سمجھتے ہیں۔ وہ ادب کو زندگی سے ماوراء کوئی ایسی حقیقت تصور نہیں کرتے جو ساکت اور منجمد ہو۔ ترقی پسند تحریک کے آغاز کے وقت اُردو ادب سے رومانی تحریک کی چھاپ مٹی نہیں تھی۔ آل احمد سرور نے ادبی سرمایئے کا احترام کرتے ہوئے اُسے مجہول اور رومانیت اور لایعنی تاثر آفرینی کی سطح سے بلند کرنے کی کوشش کی اور اُن تازہ ہواؤں کے لیے دریچے وا کر دیے جو ادب کی زندگی اور اس کی صحت کے لیے اُس وقت ضروری تھے۔ آل احمد سرور نے لکھا تھا:

"خالص شاعری یا خالص آرٹ ایک اصطلاح ہے جو سہولت کے لیے یا سمجھانے کے لیے یا ادب کو پروپیگنڈے والے ادب سے ممتاز کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ ورنہ خالص ادب کا وجود بہت کم ہے۔ بعض وقت یہ اصطلاح وہ لوگ استعمال کرتے ہیں جو زندگی کی تلخیوں یا پابندیوں سے پناہ لے کر اپنے شیشے کے گھر میں بند ہو جانا چاہتے ہیں۔ یہ زوال پذیر تہذیب کی نشانی ہے۔"

جیسا کہ اس سے قبل کہا جا چکا ہے آل احمد سرور نے نظریوں کے تصادم میں ہمیشہ اعتدال و توازن سے اپنا ادبی رشتہ استوار رکھا اور انتہا پسندی کی مخالفت کی بعض ترقی پسند تحریروں کا انھوں نے کھلے ذہن کے ساتھ احتساب کیا اور یہ جتایا کہ ادب نہ نرا پروپگنڈا ہے نہ اخلاق آموزی اور تبلیغ و اشاعت کا وسیلہ ہے۔ ادب کا مقصد تبلیغ نہیں ادبیت کا اظہار ہے۔ ادب اپنی ادبیت سے دستبردار ہو کر کسی خارجی جبر سے مصالحت نہیں کر سکتا چنانچہ ایک جگہ وہ رقمطراز ہیں:

"فن ان معنوں میں افادی نہیں ہے جن معنوں میں ہنر افادی ہے

فن حسن کاری کر کے مسرت اور مسرت کے ساتھ بصیرت پیدا کرتا ہے
صرف فکر کی روشنی سے فن کی محفل میں چراغ نہیں جل جاتے۔ فن
یہاں ایک فانوس ہے جو شمع کی روشنی کو حسین اور دل پذیر
بناتا ہے۔"

سرور نے فن برائے فن یا فن برائے تبلیغ و اشاعت دونوں انتہا پسندیوں کو ادا کر کے اپنے تنقیدی مسلک کو حیاتِ انسانی کی صحت مند اور تازہ توانائی و جامعیت کا ترجمان بنا دیا۔ وہ زندگی اور فن کے مسائل و موضوعات کے تناظر میں انسانی تجربے اور تہذیبی قدروں کی بنیادی اہمیت اُجاگر کرنا نقاد کا منصب سمجھتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں ادب اور زندگی کا رشتہ فطری اور لچک دار نظر آتا ہے۔ وہ روایت اور تجربے کے باہمی ارتباط کے قائل ہیں اور جدید و قدیم کو ایک دوسرے سے ناگزیر طور پر پیوستہ تصور کرتے ہیں۔ آل احمد سرور اس خیال کے حامل ہیں کہ کوئی فن پارہ اپنی بنیادوں سے منقطع ہو کر قابلِ قبول نہیں رہ جاتا۔ ہر انفرادیت، اجتماعیت کے پس منظر میں اپنی حقیقی رنگ دکھاتی اور صحت مند جمالیات کا کوئی نہ کوئی پہلو اخلاقیات سے وابستہ ضرور ہوتا ہے۔

آل احمد سرور کے تنقیدی مضامین کے ایک مجموعے کا نام "مسرت سے بصیرت تک" ہے۔ یہ رابرٹ فراسٹ کے مشہور قول سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا آغاز مسرت سے ہوتا ہے اور وہ بصیرت پر ختم ہوتی ہے" ادب اور نظریے کے دیباچے میں وہ اس تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"تنقید ادب کی ایک شاخ ہے۔ ادب میں مسرت اور بصیرت دونوں
کا احساس ضروری ہے اس لیے اچھی تنقید نہ صرف واقع معلومات
عطا کرتی ہے بلکہ ایک خوشگوار احساس بھی بخشتی ہے۔"

۱۹۶۰ء کے بعد جدیدیت کا رجحان نئی نسل کے فنکاروں کی توجہ کا مرکز بننے لگا۔ اس کی تائید و تردید میں بہت سی تحریریں منظرِ عام پر آئیں۔ آل احمد سرور اُن چند

اولین نقادوں میں سے ایک ہیں جنھوں نے جدیدیت کا کشادہ دلی کے ساتھ خیر مقدم کیا اور اپنی تحریروں میں اس کے خدوخال اور اس کی ضرورت واہمیت پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی۔ آل احمد سرور کے ادبی مسلک کی بنیاد اسی تصور پر قائم ہے کہ ادب میں نئی منزلوں کی تلاش ضرورت بھی ہے اور بقا کی صورت بھی آل احمد سرور لکھتے ہیں کہ سائنس دان خارجی دنیا کا سیاح ہے تو فنکاروں کی نئی سلطنتوں کو دریافت کرتا ہے۔ اپنے ایک مضمون "نئی اردو شاعری" میں آل احمد سرور جدیدیت کی تائید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ حقیقی شاعری کسی فلسفہ یا ازم کی غلام نہیں وہ اپنے دور کی پیچیدگیوں اور اس کے مسائل اور اس کی خصوصیات کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے۔ وہ ادب میں احساسِ تنہائی، مروجہ اقدار اور نظریوں سے بیزاری اور عرفاتِ ذات کی خواہش وغیرہ کا تجزیہ کرنے کے بعد لکھتے ہیں کہ جدیدیت صرف انسانوں کی تنہائی کا نام نہیں اور نہ اس کی اعقاب زندگی کی داستان ہے۔ اس میں انسان کی عظمت کے ترانے بھی نہیں محض آئیڈیالوجی IDEOLOGY ہے بیزاری تنہائی کا احساس اور مایوسی ہی کو جدیدیت نہیں سمجھنا چاہیے۔ یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ آل احمد سرور نے جدیدیت کی حمایت کرتے ہوئے بھی اردو کے قدیم ادبی سرمائے کی عظمت اور اس کے جاندار عناصر کی نفی نہیں کی بلکہ قدیم افکار و نظریات میں زندگی اور تابندگی کے عناصر تلاش کیے۔ قدیم وجدید کے درمیان توازن قایم رکھنا آل احمد سرور کے تنقیدی نظریہ کا بنیادی وصف بن گیا ہے۔ وہ "حقہ جدید و قدیم" کو "دلیل کم نگہی" تصور کرتے ہیں۔

آل احمد سرور تنقید کو دوسرے درجے کا ادب تصور نہیں کرتے۔ وہ تنقید کی ادبی اہمیت تسلیم کروانا چاہتے ہیں۔ ان کی دانست میں بلند پایہ تنقید بذاتِ خود ایک وسیع تخلیقی کارنامے سے ادبی مرتبے میں کمتر نہیں ہوتی۔ اچھی تنقید کو تخلیق کا مرتبہ حاصل ہوتا ہے چنانچہ وہ لکھتے ہیں :-

"میں تنقید کو کسی طرح تخلیقی ادب سے کم نہیں سمجھتا"

ایک اور جگہ رقم طراز ہیں :-

"اچھی تنقید تخلیق ادب کی طرف مائل کرتی ہے۔ خود تخلیقی ہوتی ہے ....
.... بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کمتر نہیں ہوتی بلکہ خود تخلیق ہوجاتی ہے۔"

سرور ایک ہوش مند خود آگاہ نقاد ہیں فنی ذکاوت اور ادبی بصیرت نے انھیں اُردو کے نقادوں میں ممتاز مقام عطا کیا ہے اور ان کی نگارشات دانشوری کا گرانقدر سرمایہ ہیں۔

آل احمد سرور نے اُردو تنقید کو نیا ذہن، نیا طرزِ فکر، نیا اسلوب اور نیا اُفق عطا کیا۔ موجودہ نسل کے ادبی مذاق کی تربیت میں ان کی تنقیدی نگارشات نے اہم حصہ لیا ہے۔ آل احمد سرور نے تنقید پر کوئی مستقل کتاب تصنیف نہیں کی لیکن ان کے مضامین میں ان کے تنقیدی نظریات اور زاویہ نظر سے متعلق جا بجا وضاحتیں ملتی ہیں۔ آل احمد سرور نے اُردو تنقید پر مختلف زاویوں سے اپنی انفرادیت کا نقش ثبت کیا۔ وہ ادب کے رمز شناس اور فن کے اچھے مبصر ہیں۔ آل احمد سرور نے جدید تنقید کو نئی توانائی، نیا اندازِ نگارش اور نئی جہت عطا کی اور یہ اُن کا کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔

نورالحسن نقوی

کلیم الدین احمد اور تحسینِ شعر

کلیم الدین احمد ہمارے عہد کے چند بڑے نقادوں میں سے ایک ہیں۔ ان کے تنقیدی مضامین اور کتابیں اردو تنقید میں بیش قیمت اضافہ ہیں۔ انھوں نے بڑے بڑے کاموں کے منصوبے بنائے اور آخر تک ان کی تکمیل میں ہمہ تن مصروف رہے لیکن یہ منصوبے مکمل نہ ہو سکے۔ پھر بھی انھوں نے بہت کچھ لکھا اور اس معیار کا لکھا کہ وہ برسوں انھیں زندہ رکھے گا۔ وہ ایک گوشہ نشین قسم کے انسان تھے۔ جلسوں سے ہنگاموں سے، میل ملاقات سے وہ حتی المقدور گریز کرتے تھے۔ ان کے قیمتی وقت کا ایک ایک لمحہ یا مطالعہ میں صرف ہوتا تھا یا تصنیف و تالیف میں۔ اس لیے اُن کی تنقیدی نگارشات وسیع مطالعے اور غور و فکر کا نتیجہ ہیں۔ اس کے باوجود ان کی تنقید کے بعض حصوں سے اتفاق کرنا مشکل ہے۔

دراصل کلیم الدین احمد کی تنقید نے اردو تنقید میں حد سے بڑھی ہوئی مروت اور رورعایت کا ازالہ کیا۔ ہمارے یہاں بُت گری کا دستور تو عام تھا انھوں نے بُت شکنی کی بنیاد ڈالی جہاں بزرگوں کی لغزشوں پر انگلی اُٹھانے والا خطاوار ٹھہرایا جاتا ہو وہاں یقیناً ایک ایسے ہی سخت گیر نقاد کی ضرورت تھی۔ تعریف و توصیف کی پہلی انتہا کے بعد نکتہ چینی کی یہ دوسری انتہا تھی مگر اس سے کم سے کم اتنا ضرور

واضح ہو گیا کہ سچی اور کھری تنقید کا راستہ ان دونوں کے درمیان ہے اور یہی راستہ اکثر گم ہو جاتا ہے۔

کلیم الدین احمد نے تنقید کے میدان میں قدم رکھا تو اُردو دنیا میں زلزلہ سا آگیا۔ ایک تنقید نگار کے الفاظ میں "وہ ایوانِ ادب میں اس طرح داخل ہوئے جیسے کوئی مست ہاتھی شیشہ گر کی دُکان میں گھس آئے۔" خود کلیم الدین احمد کی رائے میں یہ کام اس لیے ضروری تھا کہ نئی عمارت کی تعمیر اسی وقت ممکن ہے جب پرانی عمارت مسمار کر دی جائے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> "انہدام کے بغیر تعمیر ممکن نہیں۔ اگر ادب کے نقائص بیان کیے جاتے ہیں تو اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ اُردو دانشاپردازان نقائص سے شناسائی حاصل کریں اور ان سے بچ کر ایک بہترین ادب کی تخلیق میں منہمک ہو جائیں۔"

دراصل وہ اُردو شعر و ادب کی اصلاح کرنا چاہتے تھے اور ہمارے شاعروں اور ادیبوں کو وہ راستہ دکھانے کے خواہش مند تھے جس کے سوا باقی تمام راستے ان کی رائے میں غلط سمتوں کو جاتے تھے۔ ان کی اعلا تعلیم انگلستان میں ہوئی اور وہاں انھیں بلند پایہ نقادوں سے فیض یاب ہونے کا موقع ملا۔ انگریزی ادب کا انھوں نے گہری نظر سے مطالعہ کیا اور وہ ان کے مزاج میں رچ بس گیا۔ انگریزی ادب کے بعد وہ اپنے ادب کی طرف اس خیال سے متوجہ ہوئے کہ اس کی خامیوں کو دور کریں۔ محمد فضل الرحمٰن "اُردو شاعری پر ایک نظر" کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

> "ضرورت تھی کہ نہ صرف اردو شاعری کی خامیوں کی جانب بلکہ اُردو نقد کے نقائص کی طرف بھی ذی فہم اصحاب کی توجہ مبذول کی جائے۔ قریب نو سال ہوئے انگلستان میں کلیم اور میری طالب علمی کا زمانہ تھا کہ ایک مرتبہ اثنائے گفتگو میں اس موضوع پر بحث نکل آئی ہمارے خیالات متفق تھے۔ ضروریات کا احساس تھا لیکن ساتھ دقتوں اور

دشواریوں کا بھی خیال تھا۔ رفتہ رفتہ باہمی تبادلۂ خیالات کے بعد ایک دھندلا سا خاکہ پروگرام کی صورت میں تیار ہوا۔ کلیم نے شاعری کی تنقید کا بارِگراں اپنے ذمے لیا۔ میں نے اردو نثر پر لکھنے کا وعدہ کیا لیکن اس معاملے کا کوئی فوری نتیجہ نہیں نکلا۔ انہماکِ کار اور مصروفیاتِ زندگی کی وجہ میں نے تو اسے بالکل بھلا دیا مگر کلیم مجھ سے ارادے کے زیادہ پختہ ہیں اور فطرت میں چستی بھی زیادہ ہے۔ زمانے تک اس فرض کو پسِ پشت ڈال کر لکھنے جو بیٹھے تو قلیل عرصے میں انھوں نے اپنے خیالات کو مرتب کر کے اس کتاب کی صورت میں پیش کر دیا۔"

یہ کتاب قلیل عرصے میں لکھی گئی تھی لیکن نہ تو مطالعے میں کوئی کسر اٹھا رکھی گئی تھی نہ غور و فکر میں لیکن مشرقی ادب سے واقفیت کے باوجود اب ان کی فکر مغرب کی زائیدہ اور ذوقِ ادب مغرب کا پروردہ تھا۔ اِدھر اُردو شاعری پر غزل کی حکمرانی تھی۔ یہی نہیں بلکہ اُردو نثر پر بھی غزل کی گہری چھاپ تھی۔ غزل کا ایمائی فن ایک مغربی ذہن کے لیے قابلِ قبول نہیں تھا۔ چنانچہ غزل کو تو انھوں نے یکسر رد کر دیا اور باقی اصناف میں بھی جہاں جہاں اس کے اثرات کی کارفرمائی نظر آئی اس کی مذمت کی۔ اس رویے سے ان کی تنقید کو نقصان پہنچا اور اُردو شاعری میں جو چند خوبیاں تھیں وہ بھی انھیں خرابیاں نظر آئیں۔

اُردو غزل کے بارے میں کلیم الدین احمد نے جن خیالات کا اظہار کیا تھا اور ان کے جواب میں جو کچھ لکھا گیا تھا اس کے دہرانے کی تو اب کوئی ضرورت نہیں ہے لیکن یہ دیکھنا بہرحال ضروری ہے کہ وقت نے کس حد تک ان کے حق میں فیصلہ کیا اور کتنا ان کے خلاف۔

کلیم الدین احمد کے نظامِ تنقید میں شاعری کو پرکھنے کی پہلی اور سب سے اہم کسوٹی ہے۔ ربط و تسلسل اور ربط و تسلسل بھی ایسا مکمل کہ مسلسل غزل یا نظم کا کوئی شعر بے مصرف ہو۔ اگر وہ معنی کو آگے بڑھانے میں معاون نہ ہو یا معنی کی تکرار کا اس پر ہلکا سا شبہ بھی ہو تو اُسے قلمزد کر دینا چاہیے۔ انھوں نے اردو غزل کے پورے سرمایے کا جائزہ لیا

اور تمام مسلسل غزلیں ڈھونڈ نکالیں مگر چند کے سوا یہ غزلیں بھی ان کے معیار پر پوری نہ اتر سکیں۔ جس غزل کو انھوں نے سراہا ہے وہ نظیر کی یہ غزل ہے:-

کل سنا ہم نے یہ کہتا تھا وہ اک ہمراز سے
" دیکھتا تھا مجھ کو آج اک شخص عجب انداز سے
وہ نیاز و عجز تھا اُس کی نگہ سے آشکار
جس طرح طائر کسی جا تھک رہے پرواز سے
تو جو واقف ہو تو جا اس کو بلا لا جلدیاں
میں تسلّی دوں اسے کچھ شرم سے، کچھ ناز سے
ہے مرا دل اس سے ملنے کو نہایت بیقرار
سُن کے وہ ہمراز بولا اُس بُتِ طنّاز سے
میں تو اُس کو جانتا ہوں، نام ہے اس کا نظیرؔ
اور خبر ہے مجھ کو اس کی چاہ کی آغاز سے
تم ہو سادے مہرباں! اس کو بکھیڑے یاد ہیں
اور سوا اس کے مرا ڈرتا ہے جی غمّاز سے"
سُن کے یہ ہمراز سے، اس نے کہا ہنس کر: " میاں
کچھ بھی ہو ہم تو ملیں گے اس بکھیڑے باز سے"

یہ غزل پیش کرنے کے بعد کلیم الدین احمد لکھتے ہیں: " دیکھا! غزل نظم بن گئی ہے لیکن غزل کا فورم اپنی جگہ پر ہے۔ غزل میں گنجائش تھی کہ نظم بن سکے۔ اگر اردو شعرا اس سے واقف ہوتے اور اس کی صلاحیت سے صحیح مصرف لیتے تو بہت کچھ کر سکتے تھے ... حیرت ہے کہ ایسے زمانے میں جب بنے بنائے رستے پر چلنا شیوۂ عام تھا، جب نئی راہ نکالنے کا خیال بھی کسی کو نہ تھا، جب غزل کے فرسودہ اصول قوانینِ عالم کی طرح اٹل سمجھے جاتے تھے، ایسے زمانے اور ایسے ماحول میں نظیر نے آزادیِ خیال کا بے نظیر ثبوت دیا۔ نئے نئے تجربے کیے، نئے نئے سانچے بنائے اور غزل کی تکنیک بالکل بدل دی۔

افسوس ہے تو اس پر کہ کسی نے نظیر کی اہمیت کو نہ سمجھا اور ان کے بنائے ہوئے رستے پر چلنے کا خیال بھی نہ کیا۔ اگر غزل گو شعرا نظیر کے تجربوں کی قدر و قیمت کو سمجھتے اور نظیر کو میر کارواں بناتے تو آج اُردو شاعری اور اُردو غزل اپنی پستی سے نکل کر بہت بلند مقام پر ہوتی" (عملی تنقید، ص ۱۹۱)۔ کلیم الدین احمد نے ایک سے زیادہ جگہ عظمت اللہ خاں کی اس رائے کو دہرایا ہے کہ "غزل کی دُنیا میں تسلسل ایک جرم ہے"۔

غزل کی یہ خصوصیت بھی انھیں گراں گزرتی ہے کہ شاعر جس تجربے سے دوچار ہوتا ہے اسے دو مصرعوں کی محدود اکائی میں سمو دینے پر مجبور ہے اور خود اُن کے الفاظ میں "دو مصرعوں کی کیا بساط" (اُردو شاعری پر ایک نظر، ص ۲۱۲)۔ ایک اور جگہ لکھتے ہیں "شعر مفرد کے مختصر پیمانے میں کسی پیچیدہ جذباتی یا تخیلی تجربے کے سمانے کی گنجائش نہیں" (اُردو شاعری، ص ۴۷)۔ اس دشواری پر قابو پانے کے لیے غزل کا شاعر مختلف تدبیروں سے کام لیتا ہے۔ کلیم الدین احمد کی رائے میں اس سے جو عیب پیدا ہوتے ہیں ان میں سے ایک یہ ہے کہ "غزل میں بعض خیالات محذوف ہیں" (شاعری، ص ۶۳)

غزل بیزاران کا ایک اعتراض یہ ہے کہ قطعہ بند اشعار اور مسلسل غزلوں سے قطع نظر غزل کا ہر شعر ایک دوسرے سے الگ اور خود مکتفی ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ "دماغ کو ایک شعر سے دوسرے شعر تک گزرنے میں رکاوٹ محسوس ہوتی ہے۔ یہاں ایک مکمل تجربہ نہیں۔ البتہ مختلف تجربوں کے ٹکڑے ہیں جن سے تخیل کو لغزش ہوتی ہے۔ پڑھنے والے کے ذہن میں کسی مکمل تجربے کی تصویر اُجاگر نہیں ہوتی"۔ ان کے خیال میں اس بے ربطی کا ایک لازمی نتیجہ یہ بھی ہے کہ غزل کا ایک شعر اعلا درجے کا ہے تو دوسرا ادنا درجے کا۔ اس لیے کسی غزل پر یہ حکم لگانا ممکن نہیں کہ وہ اچھی ہے یا بُری۔ فرماتے ہیں "ہر شعر بجائے خود ایک آزاد اور مکمل اکائی ہوتا ہے۔ اگر یہ اصول ٹھہرا تو پھر غزل کی جانچ کیسے ممکن ہو سکتی ہے؟۔۔۔۔۔۔ اشعار میں مختلف الاصل اور مختلف النوع مضامین تو ہوتے ہی ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہوتا ہے کہ اچھے بُرے، رنگین، سپاٹ، شگفتہ و شاداب اور خشک، غرض بھانت بھانت کے جانور اکٹھا ہو جاتے ہیں"۔ پھر ثبوت میں میر کی ایک غزل کے

شعر پیش کرنے کے بعد لکھتے ہیں: "یہ بھیڑ بکریوں کا اجتماع ہے"

ان کے نزدیک غزل کے پرکھنے میں ایک دشواری یہ بھی ہے کہ قدیم اور جدید ناقدین کے معیار الگ ہیں۔ لکھتے ہیں: "نئی اور پرانی باتوں پر غور کیجئے۔ پہلے مضامین کی دنیا عاشقانہ جذبات احساسات اور حالات تک محدود تھی۔ اب یہ دنیا وسیع ہو گئی ہے کائنات اور حیاتِ انسانی سے متعلق سارے حقائق اور مسائل اس میں کھنچ آتے ہیں۔ پہلے شرط بس اسی قدر تھی کہ جو جذبات، احساسات اور حالات ہوں وہ عامۃ الورود ہوں۔ اب شرط یہ ہے کہ جو تاثر یا ذہنی نقش یا خیال ہو اس میں اصلیت اور سچائی ہو۔ پہلے خیال تھا کہ الفاظ شیریں، نرم، خوشگوار اور واضح ہونے چاہئیں اور طرز ادا طرب انگیز، مستانہ اور متانت شکن ہونا چاہیے۔ اور اب خیال یہ ہے کہ زبان سادہ سلیس اور عام فہم ہو۔ اس میں گھلاوٹ، گداز، سنجیدہ اور متین میلان ہو۔ اسلوب میں صداقت اور بے ساختگی ہو۔ پہلے حتی المقدور تشبیہ، استعارہ اور صنائع بدائع سے پہلو بچانا اچھا سمجھا جاتا تھا۔ اور اب یہ کوشش ہوتی ہے کہ جو تشبیہات و استعارات لائے جائیں وہ برجستہ اور برمحل ہوں" (عملی تنقید، ص ۹)

ان تمام نقائص کے پیشِ نظر کلیم الدین احمد یہ فیصلہ صادر فرماتے ہیں کہ غزل حسن معنی سے بھی محروم ہو گئی اور حسن بصیرت سے بھی۔ لکھتے ہیں: "وہ حسنِ صورت جو نظم، افسانہ، ڈرامہ وغیرہ کی لازمی صنفی خصوصیت ہے، غزل میں موجود نہیں۔ غزل کے ہر شعر میں کسی مخصوص جذبہ یا خیال کا اظہار مدِ نظر ہوتا ہے۔ سارے احساسات و تصورات مرتب و مرکب ہو کر ایک نقشِ کامل کی شکل میں جلوہ گر نہیں ہوتے۔ فنی نقص کی وجہ سے ہر احساس یا خیال اور اس کا وجود، اس کا اظہار کافی سمجھا جاتا ہے۔ یہی اس صنف کے نیم وحشی ہونے کی دلیل ہے" (شاعری، ص ۳۲) اس کے بعد استثنا کے امکان کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ کہتے ہیں: "اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ ہر غزل گو شاعر نیم وحشی ہے۔ ممکن ہے کہ غزل گو شاعر نے اپنے جذبات کی تہذیب و تربیت کی ہو اور وہ جذباتی و دماغی توازن کا حامل ہو، یعنی بہت ممکن ہے کہ وہ مہذب ہو۔ بحث کا

خاتمہ اس فیصلے پر ہوتا ہے کہ

"غزل اس الزام سے اسی وقت بری ہوگی جب یہ غزل باقی نہ رہے اور نظم کی صورت اختیار کرلے۔"

بے شک تسلسل خیال، تفصیل، وضاحت اور تعمیر کا اپنا حسن ہے اور متعدد شعری اصناف ہیں جن کے لیے یہ خصوصیات لازمی ہیں لیکن غزل کا اپنا انداز ہے۔ غزل کے اشارے کنائے، اس کا رمز و ایما اپنی جگہ اہم ہے۔ یہ تجویز کچھ ضروری نہیں معلوم ہوتی کہ غزل کی ان خصوصیات کو مٹا کر ایسی غزل کی بنیاد ڈالی جائے جس کے اوصاف ہوں۔ تسلسل، تفصیل، تعمیر اور وضاحت۔ ایسا کرنا ہو تو سب سے پہلے قافیہ و ردیف کو خیرآباد کہنا ہوگا اور اس طرح ایک نئی، غزل سے بالکل مختلف صنف وجود میں آجائے گی۔

بے ربطی کے بعد اردو شاعری کی جو بات کلیم الدین احمد کو سخت ناپسند ہے وہ اس کے محذوفات ہیں۔ خود انھوں نے کسی جگہ کہا ہے کہ کوئی تجربہ آسانی سے دو مصرعوں میں سمویا نہیں جا سکتا۔ اس لیے غزل کا شاعر مختلف تدابیر کا سہارا لیتا ہے۔ کہیں وہ رمز و کنایے سے کام لیتا ہے، کہیں استعارے سے تو کہیں تلمیح سے اپنی بات کو مختصر کرتا ہے لیکن ان سب سے زیادہ کام لیتا ہے محذوفات سے۔ وہ کچھ کہتا ہے کچھ قاری کے تخیل پر چھوڑ دیتا ہے۔ پڑھنے والا یہ گم شدہ کڑیاں خود تلاش کرلیتا ہے۔ یہ بات کچھ اردو فارسی شاعری سے ہی مخصوص نہیں۔ خود کلیم الدین احمد نے براؤننگ کے ڈرامیٹک مونولاگ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "ان مختصر نظموں میں تکمیل نہیں، وضاحت نہیں۔ وہ چھوٹے چھوٹے دھڑ ہیں جو ٹوٹے ہوئے بنائے گئے ہیں۔ اس لیے کہ پڑھنے والے بازوؤں اور ٹانگوں کی کمی کو خود پورا کرلیں"

کہیں اور یہ بھی لکھا ہے کہ یہ عمل بذات خود لذت بخش ہوتا ہے۔ یہی معاملہ غزل کا ہے۔ غزل کے محذوفات ابہام کو راہ دیتے ہیں اور ابہام کو شاعری کی خرابی نہیں خوبی شمار کیا جاتا ہے۔ یہ شرط البتہ لگائی جاتی ہے کہ شعر چیستاں نہ بن جائے۔ شعر میں ایسا اشارہ موجود ہو کہ ذہن کی رسائی آپ سے آپ ان گم شدہ کڑیوں تک ہوجائے

اور معنی کی کم سے کم ایک سطح قاری پر روشن ہو جائے۔ شمس الرحمن فاروقی نے ایک مغربی مفکر کے حوالے سے لکھا ہے کہ شعر کا پوری طرح سمجھ میں آجانا ضروری نہیں بلکہ اس کا کسی حد تک سمجھ میں آجانا بھی کافی ہے۔

کلیم الدین احمد نے لکھا ہے اور صحیح لکھا ہے کہ جس قاری کی تربیت غزل کے ماحول میں نہیں ہوئی وہ غزل کے ہر شعر کو آسانی سے سمجھ نہیں سکتا۔ غزل کا فن اشارے کنایے میں باتیں کرنے کا، کچھ کہنے اور بہت کچھ چھوڑ جانے کا فن ہے۔ اس لیے جو ذہن غزل کے شعروں کا خوگر نہیں اس کے لیے ان شعروں کی مکمل تحسین بھی ممکن نہیں۔

کلیم الدین احمد کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ انگریزی ادب سے تو انھیں ساری زندگی سروکار رہا۔ انھوں نے فرانسیسی ادب کا بھی مطالعہ کیا تھا فارسی ادب پر بھی اُن کی نظر تھی۔ جب وہ اُردو ادب کی طرف متوجہ ہوئے تو جیسا " اُردو شاعری پر ایک نظر " کے مقدمے میں واضح کیا گیا ہے بہت قلیل مدت میں انھوں نے اُردو ادب کا مطالعہ کر لیا۔ ان کی تمام تصانیف کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ شاعری کے مباحث اور اس کے رموز و نکات پر ان کی گہری نظر تھی۔ لیکن یہ بھی عرض کرنا پڑتا ہے کہ اُردو کی کنایاتی شاعری کی تحسین کا حق وہ پوری طرح نہیں ادا کر سکے کیونکہ جب وہ اُردو شاعری کی طرف متوجہ ہوئے تو مغربی شاعری ان کے رگ و ریشے میں سرایت کر چکی تھی اور وہ ہر نظم اور ہر شعر کو اسی کسوٹی پر پرکھنے کے عادی ہو چکے تھے۔ اس لیے ان سے لغزشیں بھی ہوئیں اور وہ بعض نظموں اور بعض شعروں کو سمجھنے سے قاصر بھی رہے۔ اس کی چند مثالیں یہاں پیش کی جاتی ہیں۔

فیض کا ایک شعر ہے : ؎

اہلِ قفس کی صبحِ چمن میں کھلے گی آنکھ

بادِ صبا سے وعدہ و پیماں ہوئے تو ہیں

اس کے بارے میں لکھتے ہیں :

" فیض کے اس شعر میں قفس، چمن اور صبا۔ ــــــ روایتی قفس، چمن اور صبا

نہیں ہیں اور وعدہ پیماں بھی نئے ہیں۔ یعنی پرانے نقوش کا نئے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ یہ گویا ایک پردہ ہیں اور پس پردہ نئی نئی سیاسی باتیں ہیں۔ غلامی اور آزادی کی باتیں ہیں۔ اس لیے پرانے نقوش کی ماہیت بدل گئی ہے۔ اس کے بعد ایک اقتباس نقل کرتے ہیں۔ "اب شعروں میں رنگِ بہاراں، بزمِ حریفاں، ترنم، محفلِ یاراں، شمع، صحن چمن، نکہت، دامنِ گل، بادِ صبا، اشکِ ساون، باغباں، شاخِ گل نشیمن، صبح، سحر، شام کی باتیں لیکن یہ پرانی باتیں نہیں۔ یہاں نئی باتیں ہیں، ہونے والے واقعات کی طرف اشارے ہیں۔ پس پردہ سیاسی گفتگو ہے۔ اس کے بعد لکھتے ہیں: یہ سب ہی، لیکن ایک کمی محسوس ہوتی ہے پہلے ان نقوش کے معنی واضح اور متعین تھے لیکن اب وہ کچھ مبہم سے ہو گئے ہیں۔ ان میں پہلی سی وضاحت نہیں۔ ان کے مفہوم غیر متعین سے ہیں۔ فیض کے شعر میں اسی قسم کی کمی ہے۔ (کیا) قفس ہندوستان ہے، اہلِ قفس ہندوستانی ہیں! چمن بھی ہندوستان ہے' صبح چمن آزادی ہے یا آزاد ہندوستان ہے۔ (کیا) غلاموں کی آزادی میں آنکھ کھلے گی۔ "بادِ صبا" روحِ زمانہ ہے (یا) آزادی کی تمنا ہے۔ وعدہ و پیماں اہلِ قفس اور بادِ صبا سے ہوئے ہیں یا کسی اور سے۔ آنکھ کھلے گی (آزاد ہوں گے) اس لیے ابھی بند ہے۔ اور بند ہے تو پھر باد صبا سے وعدہ و پیماں کیسے ہوئے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ باتوں کا عام مفہوم تو سمجھ میں آجاتا ہے لیکن پہلی سی وضاحت اور تعین نہ ہونے کی وجہ سے باتیں مبہم ہو جاتی ہیں۔ (عملی تنقید، ص ۶۹)

فیض کے زیرِ بحث شعر میں قفس سے مراد وطن اور اہلِ قفس سے اہلِ وطن مراد ہیں۔ صبا اور باد صبا فیض کا پسندیدہ استعارہ ہے۔ انھوں نے جا بجا اسے کامیابی کے پیغامبر کے طور پر استعمال کیا ہے جیسے: صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دی دستک سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے۔ مطلب یہ کہ آلام و مصائب کا دور بس اب ختم ہونے کو ہے۔

فانی کا شعر ہے۔

میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نبضِ کائنات
جب مزاجِ دوست کچھ برہم نظر آیا مجھے

اس شعر کے بارے میں لکھتے ہیں : فانی نبضِ کائنات کو ڈوبتے دیکھتے ہیں۔ نبضِ کائنات ایک استعارہ ہے۔ ہماری نبض ڈوبتی ہے تو ہم مر جاتے ہیں۔ ہماری نبض ڈوبنے لگتی ہے تو موت قریب آجاتی ہے۔ نبضِ کائنات کا ڈوبنا کائنات کا درہم برہم ہونا ہے۔ فانی کہتے ہیں کہ نبضِ کائنات ڈوبتے دیکھی ہے۔ جب کبھی مزاجِ دوست کچھ برہم ہوا، نبضِ کائنات ڈوبنے لگی۔ اب سوچیے کہ فانی کیا کہنا چاہتے ہیں۔

نمبر ایک : ستارے بنتے اور بگڑتے ہیں "اِک جہان مٹتا ہے، اِک جہاں بنتا ہے"۔ یہ سلسلہ جاری ہے۔ اس کی کوئی ابتدا نہیں اور کوئی انتہا بھی نہیں۔ مزاج دوست برہم نہیں ہوتا تو دنیا بنتی ہے۔ مزاج دوست برہم ہوتا ہے تو دنیا فنا ہو جاتی ہے۔ اس کی نبض ڈوب جاتی ہے۔

نمبر دو : دوست سے مراد خالقِ کائنات اور کائنات سے مراد کرۂ خاک یہ درست ہے کہ خالقِ کائنات کا مزاج درہم برہم ہو تو نبضِ کائنات ڈوبنے لگے لگی لیکن برہمی مزاج کا ثبوت کیا ہے۔ طوفان؟ زلزلہ؟ وبا؟ جنگِ عظیم؟ ایٹمی طاقت کا غلط استعمال؟ پتا نہیں فانی کو کیسے معلوم ہوا کہ مزاجِ دوست برہم ہے۔ پھر نبضِ کائنات کے ڈوبنے کا ثبوت کیا ہے؟ ــــ طوفان اُٹھے، زلزلے آئیں، وبائیں آئیں، اور عظیم جنگوں نے تخریب کی لیکن نبضِ کائنات نہیں ڈوبی۔ البتہ اب یہ خیال عام طور سے ملتا ہے کہ ایٹمی طاقت کی روک تھام نہ کی گئی تو شاید اس کرۂ خاک پر زندگی ختم ہو جائے گی لیکن کائنات ختم نہ ہوگی۔ نبضِ کائنات نہیں ڈوبے گی۔

نمبر تین : مزاجِ دوست برہم نظر آیا۔ یہ برہمی صرف فانی کو نظر آئی یا اور کسی کو بھی نظر آئی؟ کیا سبھوں کو نظر آئی؟ یہ برہمی بھی یا صرف نظر آئی؟ ــــ واقعی

تھی یا خیالی ؟ کہہ سکتے تھے کہ جب مزاج دوست برہم ہوا نبض کائنات ڈوبنے لگی۔ پھر یہ سوال ہوتا ہے کہ نبض کائنات کو ڈوبتے صرف فانی نے دیکھا ؟ یا اور کسی نے بھی دیکھا ؟۔۔۔۔۔ نہ شاید مزاج دوست برہم تھا اور نہ نبض کائنات ڈوبنے لگی یہ سب وہم تھا۔" (عملی تنقید، ص ۹۸)

افسوس، شعر کے جو کلیدی الفاظ تھے اُنہی کو طنز و تمسخر کا نشانہ بنایا گیا۔ ہماری رائے میں دوست سے خالق کائنات مراد نہیں بلکہ مجازی محبوب مراد ہے اور جب عاشق کو اس کی نظریں بدلی ہوئی نظر آئیں تو اسے ایسا لگا کہ اس کی دنیا تو بس اب اجڑنے ہی والی ہے۔ اسی لیے شاعر نے یہ نہیں کہا کہ نبضِ کائنات ڈوب رہی ہے بلکہ یہ کہا کہ مجھے ڈوبتی نظر آرہی ہے۔ یہ سب شاعر کے احساس کی کارفرمائی ہے۔ جسے ہم جی جان سے چاہیں وہ نظریں پھیر لے تو ہماری دنیا میں اندھیرا چھا جائے گا۔ اس کے لیے طوفان، زلزلے، وبا، جنگِ عظیم اور ایٹم بم کی کیا حاجت۔

جگر کا ایک شعر ہے۔ ؎

ترے حضور یہ کیا وارداتِ قلب ہے آج
کہ جیسے چاند پہ بدلی سی چھائی جاتی ہے

اس شعر کے بارے میں لکھتے ہیں:- "اس کے حضور واردات قلب کیا ہوئی اس کی ہمیں کوئی فکر نہیں۔ ہم تو چاند پر بدلی کو چھائے ہوئے دیکھتے ہیں اور اس نظارے میں ایسے منہمک ہو جاتے ہیں کہ وارداتِ قلب کو بھول جاتے ہیں اور اس لیے بھول جاتے ہیں کہ جگر کے خیالات مبہم اور غیر متعین ہیں اور جن احساسات کو وہ بیان کرنا چاہتے ہیں ان کو انھوں نے صاف اور واضح طور سے نہ سمجھا ہے اور نہ پڑھنے والے کو سمجھا سکتے ہیں۔ وہ وارداتِ قلب کیا تھی، اس کا پہلے مصرعے میں صاف بیان نہیں۔ یہ کیا وارداتِ قلب ہے اُسے ایک تشبیہ کے ذریعے واضح کرنا چاہتے ہیں۔ جیسے چاند پر بدلی سی چھائی جاتی ہے۔ لیکن چاند پر

بدلی کا چھا جانا واضح ہو جاتا ہے واردات قلب واضح نہیں ہوتی۔ تو جناب والا۔ واردات قلب کے واضح نہ ہونے میں ہی شعر کا حسن ہے۔ اور اس سے ذہن ایک طرف نہیں کئی طرف جاتا ہے۔ ایک سیدھا سا مطلب تو یہی کہ آج ان پر عجب نکھار ہے، نظران کے حسن کی تاب نہیں لا رہی، عاشق پر بے خودی کی سی کیفیت طاری ہو رہی ہے یا یہ کہ نظریں خیرہ ہوئی جاتی ہیں۔ یعنی نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا "مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی" یہ بدلی دراصل یہی نظارے کا نقاب ہے۔

جگر کا ہی ایک اور شعر ہے ۔

محبت صلح بھی پیکار بھی ہے
یہ شاخِ گل بھی ہے تلوار بھی ہے

فرماتے ہیں :

"یہ صلح بھی ہے اور پیکار بھی ہے، جگر کو بس یہی کہنا ہے اور وہ اس بات کو پہلے مصرعے میں کہہ دیتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں اسی بات کی تکرار ہے۔ پھر یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ پیکار کو تلوار کہا جا سکتا ہے لیکن صلح کو شاخِ گل سے تعبیر کرنے کی کوئی خاص وجہ نہیں۔ دوسرا مصرع بھرتی کا ہے اور اس کی کوئی ضرورت نہیں۔" صلح کو شاخِ گل سے تعبیر نہ کرنے کی کوئی وجہ ہماری سمجھ میں نہیں آتی۔ تلوار جنگ کا پیغام ہے تو گل اور شاخ گل محبت اور اظہارِ محبت کا وسیلہ۔ شاید دنیا کے ہر حصے میں۔ شاعر نے دو متضاد کیفیتوں کو دو مختلف تشبیہوں سے اجاگر کر دیا۔ شعر اسی طرح وجود میں آتا ہے۔

سودا کے کچھ قطعہ بند اشعار ہیں : ———

تجھ بن عجب معاش ہے سودا کا ان دنوں
تو بھی ٹک اس کو جا کے ستم گار دیکھنا

نے حرف و نے حکایت و نے شعر و نے سخن
نے سیر باغ و نے گل و گلزار دیکھنا
خاموش اپنے کلبۂ احزاں میں روز و شب
تنہا پڑے ہوئے در و دیوار دیکھنا
یا جا کے اس گلی کو جہاں تھا ترا گزار
لے صبح تا بہ شام کئی بار دیکھنا
تسکینِ دل نہ اس میں کبھی پائی تو بہر شغل
پڑھنا یہ شعر گر کبھو اشعار دیکھنا
کہتے تھے ہم نہ دیکھ سکیں روزِ ہجر کو
پر جو خدا دکھائے سو لاچار دیکھنا

اس قطعے کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ: عاشق کی حرماں نصیبی، پراگندگی و انتشارِ خاطر انتہائی کی مصیبت، وحشت و جنون، یاس و حسرت؛ یہ سب اس قطعے میں موجود ہے۔ ایک شعر میں عاشقی سے پہلے کی زندگی کی طرف اشارہ ہے:

نے حرف و نے حکایت و نے شعر و نے سخن
نے سیر باغ و نے گل و گلزار دیکھنا

اب وہ حرف و حکایت، شعر و سخن، سیرِ باغ، گل و گلزار دیکھنا کہاں اب تو رنگ ہی دوسرا ہے لیکن عہدِ آزادی کی یہ یاد عقبی زمین کا کام دیتی ہے اور عشق نے جو کایا پلٹ دی ہے اس کے بیان کو زیادہ موثر بنا دیتی ہے۔"

اس قطعے کو کلیم الدین احمد سراہتے ہوئے لکھتے ہیں کہ کاش سودا اس طرح کے قطعے لکھتے۔ لیکن ہماری رائے میں مطلب الٹا نکالتے ہیں۔ پورے قطعے میں عشق و عاشقی سے پہلے کا کوئی واقعہ مذکور نہیں۔ تمام اشعار ہجر کے بارے میں ہیں۔ شاعر کا کوئی ہمدرد، کوئی درد آشنا اس کے محبوب کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ اے ستمگار، ذرا جا کے تو دیکھ تجھ بن سودا کا کیا حال ہے۔ نہ سیر باغ

کی طرف طبیعت راغب ہوتی ہے نہ شعر وسخن کی طرف۔ دن رات اپنے غم خانے میں قید در و دیوار کو تکتا رہتا ہے۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ دن میں کئی کئی بار اس کوچے کو دیکھ آتا ہے جو کبھی تیری گزرگاہ تھا۔ اس سے بھی چین نہیں پڑتا تو یہ کہہ کے چپ ہو رہتا ہے کہ ہم کہا کرتے تھے کہ کبھی جدائی نصیب ہوئی تو جی نہ سکیں گے۔ مرجائیں گے۔ مگر زندہ ہیں، سچ ہے جو کچھ خدا دکھائے سولاچار دیکھنا۔ ابہام یہاں بھی ہے۔ جس طرح کے سوال پیچھے گذرے وہ یہاں بھی دہرائے جا سکتے ہیں مثلاً یہ سوال تو ضرور پیدا ہوتا ہے کہ محبوب اپنے عاشق سے خفا ہے تو اس کے گھر سے نکلنا کیوں چھوڑ دیا اور اگر اس نے شہر ہی چھوڑ دیا تو سودا کا حالِ زار سنانے اتنی دور کون پہنچا مگر پہلے ہی شعر میں ستمگار کا لقب بہت سی گتھیاں سلجھا دیتا ہے۔

کلیم الدین احمد اردو شاعری کے ساتھ انصاف نہ کر پائے۔ اس کا ایک سبب ابھی بیان کیا گیا اور اس کے ثبوت میں چند مثالیں بھی پیش کی گئیں۔ اس کا دوسرا سبب یہ ہے کہ انھوں نے تنقید کے اصول اپنی زبان کے ادب پاروں سے اخذ کرنے کے بجائے، مغرب سے برآمد کرنے کی کوشش کی۔ بے شک مغرب کا شعر وادب ہمارے ادبی سرمایہ سے کہیں زیادہ بیش قیمت ہے لیکن اس کے اسباب ہیں۔ ہمارے ایک بزرگ نقاد نے کہا ہے:

> "یہ بات سوچنے کی ہے کہ جو شعر وادب نسبتاً ابتدائی منزل میں یا اس سے کچھ آگے ہو اس پر تنقید کے وہ اصول کس طرح عائد کیے جا سکتے ہیں جو نہایت درجہ ترقی یافتہ شعر وادب سے اخذ کیے گئے ہیں۔" (آل احمد سرور)

اپنی ہر شعری صنف کے بارے میں انھیں یہ یقین ہے کہ اس نے مغربی شاعری کے نمونے پیش نظر رکھے ہوتے تو صورتِ حال مختلف ہوتی۔ غزل نے اگر مغرب سے تسلسل کی صفت مستعار لی ہوتی تو آج غزل کا [illegible] سی کچھ

اور ہوتا۔ مثنوی مغربی شاعری سے بہت کچھ سیکھ سکتی تھی۔ مرثیہ ایپک تو بن ہی نہیں سکتا تھا مگر مرثیہ نگاروں سے ایک اور بھول ہوئی۔ انھوں نے مرثیے کو مرثیے تک محدود رکھا ہوتا اور کم سے کم ایلیجی تک پہنچنے کی کوشش کی ہوتی۔ کربلائی مرثیے کی طرح اس میں غیر ضروری تفصیل داخل نہ کی ہوتی یا واقعات کو الگ الگ نظم کرنے کے بجائے مکمل واقعہ کو یکجا نظم کیا ہوتا تو شاید کچھ بات بن جاتی۔ موجودہ مرثیہ ان کی رائے میں نہ خالص مرثیہ ہے نہ رزمیہ بلکہ شعرا کے بارے میں خیالات ملاحظہ ہوں۔

"اگر میر مغربی ادب سے واقف ہوتے، بلند پایہ نظم کے نمونے ان کے سامنے ہوتے اور وہ نظم کے صحیح مفہوم کو سمجھتے تو شاید زیادہ اچھے شاعر ہوتے۔" اگر میر نظم کے صحیح مفہوم سے واقف ہوتے اور غزل کے بدلے نظمیں لکھتے تو وہ دنیا کے ایک بہترین شاعر یاس ہوتے۔" "غالب میں صلاحیت تھی مگر انھیں سانچہ ناقص ملا اور مغرب سے وہ کچھ سیکھ نہ سکے۔" "غالب میں یہ سکت نہ تھی کہ وہ غزل سے کنارہ کش ہو کر نظیر کی طرح مربوط اور مسلسل صنفوں میں اپنے تجربوں کو بیان کرتے۔ قصیدہ نہ سہی، مثنوی بھی نہ سہی لیکن غالب کو غزل سے کامل بے اطمینانی ہوتی تو وہ بھی نظیر کی طرح مسدس، مخمس، مثلث وغیرہ میں اپنے خیالات و تجربات کا مربوط و مسلسل اظہار کر سکتے تھے۔" افسوس ہے تو اس بات کا کہ نظیر کا مطمح نظر بلند نہ تھا اور وہ مغربی ادب سے واقف نہ ہو سکے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ اس میں نظیر کا قصور نہیں قصور ہے تو اس سماج اور ماحول کا جس میں پلے اور پروان چڑھے۔ اگر مغربی مثالیں نظیر کے سامنے ہوتیں تو وہ اردو کے لیے زیادہ سے زیادہ بیش قیمت کارنامے چھوڑ جاتے۔" ـــــ "اکبر کا آرٹ مختصر تصویریں یا نقشے بنانے کا ہے اور یہ تصویریں حسین بھی ہیں اور مؤثر بھی اور اپنے مقصد میں کامیاب۔ اس لیے مجھے کہنا پڑا کہ اگر وہ نظم کے مفہوم سے واقف ہوتے اور اس باب میں مغرب سے کچھ سیکھ سکتے تو ان کی شاعری کی اہمیت کچھ زیادہ ہوتی۔" (خدا بخش توسیعی خطبہ: ۱۹۷۸)

اقبالؔ مغربی ادب سے واقف تھے اور انھوں نے مربوط طویل نظمیں بھی لکھیں، فکری عنصر، جس کی اہمیت پر کلیم الدین احمد بہت زور دیتے ہیں، اسے بھی اپنے شعروں میں سمویا۔ بجا طور پر امید کی جا سکتی تھی کہ کلامِ اقبالؔ کو ان خامیوں سے پاک قرار دیا جائے گا جن سے کلیم الدین احمد کے الفاظ میں شعرائے اُردو کے دواوین بھرے پڑے ہیں اور شاید یہاں تحسینِ شعر کا حق ادا ہو جائے گا مگر بالآخر مایوسی ہوتی ہے۔

کلیم الدین احمد فرماتے ہیں "قومی و ملی شاعری کی دنیا تنگ ہے" درست "پیغام محض شعر نہیں ہو سکتا" یہ بھی درست، لیکن خود انہی کے الفاظ میں "پیغام اور شعر میں کوئی بیر نہیں شرط یہ ہے کہ پیغام شعری تجربہ بن جائے"۔ چنانچہ کلامِ اقبالؔ کا وہ حصہ جہاں پیغام شعری تجربہ بن جاتا ہے ضرور سراہے جانے کے لائق تھا۔ ہمارے نقاد نے جہاں جہاں شاعر کے کلام پر گرفت کی ہے وہاں کبھی کبھی توجہ کی کمی بھی رہی ہے۔ ملاحظہ ہوں چند مثالیں:

اقبالؔ کی ایک چھوٹی سی نظم ہے "ستارہ"

قمر کا خوف کہ ہے خطرۂ سحر تجھ کو؟ مآلِ حسن کی کیا مل گئی خبر تجھ کو؟
متاعِ نور کے لٹ جانے کا ہے ڈر تجھ کو؟ ہے کیا ہراسِ فنا صورتِ شرر تجھ کو؟
زمیں سے دور دیا آسماں نے گھر تجھ کو! مثالِ ماہ اڑھائی قبائے زر تجھ کو؟

غضب ہے پھر تری ننھی سی جان ڈرتی ہے
تمام رات تری کانپتے گزرتی ہے

اس پر ارشاد ہوتا ہے: "یہ محض فریبِ نظر ہے کہ ستارہ کانپتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کی ننھی سی جان! جان اس کی ننھی سی نہیں ممکن ہے وہ خود نظامِ شمسی کی طرح کسی نظام کا مرکز ہو۔ اسی نظم کا ایک شعر ہے۔

اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر
فنا کی نیند ہے زندگی کی مستی ہے

ولادتِ مہر سے لاکھوں ستارے فنا نہیں ہو جاتے البتہ وہ دن کو بظاہر اوجھل ہو جاتے ہیں۔ آفتاب رات کو چھپ جاتا ہے تو اس کی اجل نہیں آجاتی۔ آگے چل کر کہیں خود ہی کہا ہے کہ شعری حقیقت اور سائنٹفک حقیقت میں بہت فرق ہے۔ (اقبال، ص ۳۱۴)

شعاع امید کی خوبیوں کی طرف سب سے پہلے شاید کلیم الدین احمد نے ہی توجہ کی تھی اور اس کے محاسن کا کھلے دل سے اعتراف کیا تھا۔ اس نظم کا پہلا شعر ہے۔

سورج نے دیا اپنی شعاعوں کو یہ پیغام
دنیا ہے عجب چیز، کبھی صبح، کبھی شام

اس کے بارے میں لکھتے ہیں: "حالانکہ سورج کا یہ کہنا کہ 'دنیا ہے عجب چیز کبھی صبح، کبھی شام'، کچھ عجب سا معلوم ہوتا ہے کیونکہ صبح و شام، روز و شب کا سبب زمین کی گردش، دراصل صبح اور شام استعارے ہیں۔ شاعر سورج کی زبان سے یہ کہلواتا ہے کہ یہ دنیا بھی عجب جگہ ہے۔ اس کی بہتری کی ساری کوششیں رائیگاں چلی جاتی ہیں۔ دن بھر اسے منور کرنے کی کوشش میں مصروف رہنے کے بعد جوں ہی شام کو منہ موڑو یہاں پھر اندھیرا چھا جاتا ہے۔ اگلے ہی شعر میں بات صاف ہو جاتی ہے۔" "بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہریِ ایام"۔ اسی طرح "اک شور ہے مغرب میں اُجالا نہیں ممکن" "افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش کے سلسلے میں شارحین میں اختلافِ رائے رہا ہے۔ سمجھا گیا کہ یہ شور مشینوں کا ہے۔ "مغرب میں اجالا ممکن نہیں کیونکہ افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے سیہ پوش ہے"۔ یہ آفاق سے ناکام لوٹ جانے والی شعاعوں کی اجتماعی شکایت کا کورس ہے۔ شور اسی کا ہے۔ اس نظم کا ایک مصرع ہے "بولی کہ مجھے رخصت تنویر عطا ہو"، یہ خیال درست نہیں کہ یہاں رخصت کا لفظ روانگی کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ اس لفظ

کے ایک معنی اجازت کے بھی ہیں۔ مثلاً رخصت ہے باغباں کو کہ تک دیکھ لیں چمن" اس لیے یہ کہنا غلط ہے کہ شوخ کرن "رخصت تنویر کی اجازت چاہتی ہے"

خضرراہ پر جو اعتراضات کیے جاتے ہیں ان میں سے چند یہ ہیں: شاعر خضر سے جو سوال کرتا ہے وہ نثر میں بھی کیے جا سکتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ان سوالوں کی ترتیب اٹل نہیں۔ انھیں آگے پیچھے کرنا ممکن ہے۔ نظم کے چار حصے ہیں۔ چاروں الگ اور اپنے آپ میں مکمل۔ اس لیے خضرراہ نظم نہیں کیونکہ اس کے مختلف حصوں میں، ربط کامل تو بڑی چیز ہے۔ سرے سے ربط ہی نہیں۔ اس کا فارم ناقص ہے۔

مسجد قرطبہ کی سب سے بڑی خوبی اس کا حسنِ تعمیر ہے۔ کسی نے کہا یہ نظم ایک عظیم الشان عمارت کے بارے میں ہے اور خود اس نظم کی تعمیر بھی اسی طرح ہوتی ہے جیسے اینٹ پر اینٹ رکھی جاتی ہے، ردّے پر ردّہ رکھا جاتا ہے تو کسی نے کہا نہیں یہ تو میکانکی عمل ہوا۔ یہاں بات سے بات اس طرح نکلتی ہے، جیسے کونپل کسی اندرونی طاقت سے شاخ بنتی ہے پھر اس سے شاخ نکلتی ہے پھر اس شاخ سے دوسری شاخ نکلتی ہے۔ نشو و نما کا یہ عمل جاری رہتا ہے یہاں تک کہ ایک تناور درخت وجود میں آجاتا ہے (خود کلیم الدین احمد یہی کہتے ہیں کہ نظم کو دھیرے دھیرے اس طرح کھلنا چاہیے جیسے پھول کھلتا ہے ہمارے نقادوں نے اس نظم پر خاطر خواہ توجہ نہیں کی اس لیے یہ نتیجہ نکالا کہ: "مسجد قرطبہ نظم نہیں منتشر خیالات کا مجموعہ ہے مجھے معلوم نہیں فکر کی باطنی تنظیم کیا ہوتی ہے اور اس باطنی تنظیم اور ظاہری تنظیم میں کیا پر اسرار فرق ہے۔ مسجد قرطبہ میں خیالات کی تنظیم نہیں۔ وہ ظاہری ہو یا باطنی۔ اگر کوئی تنظیم ہے، اور اسے تنظیم کہنا غلط ہے، تو وہ یہ کہ اس میں اقبال کے چند مخصوص و محبوب و محدود موضوعات ہیں اور بس، ثبوت میں وہ یہ کہتے ہیں کہ بیچ سے اشعار یا پورے پورے بند نکال دیے جائیں تو آپ کو کسی خلا کا احساس نہ ہوگا۔ پھر ان بندوں

کی ترتیب اٹل نہیں۔ تکرار ہے۔ نظم میں کوئی نرالی بات نہیں کہی گئی۔ عشق کا ذکر بار بار آتا ہے۔ یہ ان کا ——— ہے اور انھیں ذرا بھی احساس نہیں ہوتا کہ تکرار ناگوار ہو سکتی ہے۔ کہتے ہیں ہر جگہ عشق عشق عشق عشق چلانے سے کیا فائدہ ہے؟ ایک شکایت یہ کہ نظم کا عنوان مسجدِ قرطبہ اور اس میں مسجد کا ذکر برائے نام ہے۔ کچھ اشعار نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں:

"دیکھا آپ کے صرف چودہ اشعار مسجدِ قرطبہ سے متعلق ہیں" یہ سمجھنا کہ یہ عظیم نظم، باشعور محض ایک عمارت کے بارے میں اس عظیم شاعر کے ساتھ ناانصافی ہے۔

بات یہ ہے کہ نقاد ہو یا باشعور قاری، تحسینِ شعر کی منزل تک پہنچنے کے لیے اسے بڑی پُرمشقت راہوں سے گزرنا پڑتا ہے اور اس راہ میں جو سب سے سخت مقام آتا ہے وہ ہے تفہیم شعر جس کے بغیر گوہرِ مقصود ہاتھ آنا ممکن ہی نہیں۔ فن شعر کے رموز و نکات پر کلیم الدین احمد کی گہری نظر تھی، عالمی ادب سے مکمل آگہی تھی، مطالعہ اور توجہ سے مطالعہ ان کی عادت تھی اور جیسا کہ ان کی خود نوشت سے پتا چلتا ہے اور جیسا کہ خود انھوں نے ۱۹۷۸ء کے خدا بخش توسیعی خطبے میں فرمایا مشرقی ادب بچپن سے ان کا اوڑھنا بچھونا رہا تھا، شعر و ادب کی تفہیم و تحسین ان سے بہتر اور کس کے لیے ممکن تھی۔ انھوں نے اردو تنقید کے ساتھ بڑی حد تک انصاف کیا، اردو داستان پر قلم اٹھایا تو تنقید کا حق ادا کر دیا۔ اگر وہ اپنی تمام تر توجہ اردو کے نثری سرمایے پر مذکور رکھ دیتے تو اردو ادب پر یہ ان کا بڑا احسان ہوتا لیکن مغربی شاعری اس طرح ان کے دل و دماغ پر چھا گئی تھی کہ وہ اردو شاعری اور خاص طور پر غزل کی تحسین کا حق ادا نہ کر سکے۔

ارتضیٰ کریم

مجنوں گورکھپوری
کی تنقید نگاری

ہم جس عہد میں جی رہے ہیں وہ زوال کا عہد ہے۔ کیا زندگی کیا ادب اور کیا اس کے شعبہ ہائے مختلف۔ چنانچہ اب جامع الکمال، ہمہ جہت اور وسیع المطالعہ افراد کا فقدان نظر آتا ہے۔ یہ "اختصاصی دور" ہے یعنی SPECIALIZATION کا زمانہ۔ یہی وجہ ہے کہ پچھلے پندرہ بیس سال میں لکھی جانے والی اردو تنقید اکہری شخصیت رکھتی ہے۔

ایسے "اختصاصی دور" میں جب ہم مجنوں گورکھپوری کی تنقیدی و تحقیقی نگارشات کا از سرِ نو مطالعہ کرتے ہیں تو ان کی فکرِ مُسلسل اور مطالعہ عمیق پر ایمان لانا پڑتا ہے۔ اُردو غزل کی تثلیث تو میر، غالب اور شاد سے مکمل ہو سکتی ہے مگر اُردو تنقید عہدِ حالی سے قطع نظر، جن اہلِ قلم کی سعی مُسلسل سے ثمر بار اور بالغ نظر ہوئی اور جن تنقید نگاروں نے ادب کی تفہیم و تفہم اور اس کے نظریات کی تشکیل و تعمیر میں نمایاں ترین حصہ لیا ان میں مجنوں گورکھپوری کا نام سرِ فہرست ہے۔ اس لیے کہ ان کا ادبی کام اپنے معاصرین میں کچھ زیادہ بھی ہے اور "نئے پہلو" بھی رکھتا ہے۔ ان کے ادبی سرمایے پر طائرانہ نگاہ ڈالیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر بھی تھے اور افسانہ نویس بھی، تنقید نگار بھی تھے اور نظریہ ساز بھی، مترجم بھی تھے! اور محقق و مُدیر بھی۔ کم و بیش

دس افسانوی مجموعے، آٹھ تراجم اور سولہ سترہ تنقیدی، تحقیقی اور فلسفیانہ مضامین کے انتخابات، کسی ادیب کی ساٹھ سالہ ادبی زندگی میں تین درجن کتابیں اور پانچ چھ سال کی اداراتی مصروفیات کیا کم ہوتی ہیں؟ علاوہ ازیں مجنوں گورکھپوری اسم با مسمیٰ ثابت ہوئے ہیں۔ کسی شاعر کے مطابق "مجنوں تو دشت گرد تھا، ہم جہاں گرد ہیں۔ لیکن ہمارے مجنوں تو واقعی "جہاں گرد" ہیں اور اگر مجنوں آج بھی زندہ ہے، تو اس میں اس کی ادبی جہاں گردی کا بڑا دخل ہے۔

مجنوں کا علمی اور ادبی سفر ایسا نہیں ہے جسے ہم ایک نقطہ کا نام دیں، جہاں وہ ٹھہر گئے ہوں، بلکہ ان کے تنقیدی نگارشات سے واضح ہوتا ہے کہ ان کا فکری ارتقا بڑا مسلسل اور فطری ہے اسی لیے وہ ہر بڑے ادیب کی طرح وقتاً فوقتاً اپنے نظریات پر از سرِ نو غور کرتے ہیں اور بعض اوقات اپنی کمزوریوں کا کھلے دل سے اعتراف کرنے میں جھجک محسوس نہیں کرتے۔ چنانچہ "نباضِ مجنوں" یہ فرماتے ہیں کہ تنقیدی حاشیے میں ان کا جو تاثراتی انداز نقد تھا وہ بتدریج "غالب: شخص اور شاعر تک آتے آتے استدلالی اور سائنٹفک ہوگیا۔

مجنوں گورکھپوری کی کئی اہم ادبی فتوحات ہیں جو ان کے معاصرین میں کسی کے حصے میں نہیں آئیں۔ ما قبل مجنوں کے ادبی اور تنقیدی منظر نامہ پر غور کرنے سے یہ بات روزِ روشن کی طرح سامنے آسکتی ہے۔

مجنوں نے بعض موضوعات پر اردو میں سب سے پہلے لکھا۔ آج جب کہ افکار و اقدار پر صدیاں گزر گئیں اور معیار نقد و نظر تبدیل ہوگیا تو ان ادبی کاوشوں کی معنویت میں فرق تو آسکتا ہے لیکن اس کی اہمیت پر حرف نہیں آسکتا۔ مثلاً مجنوں نے اردو افسانے پر اپنے خیالات کتابی صورت میں اس وقت پیش کیے جب افسانے کی تنقید پر کوئی لکھتا نہ تھا۔ اسی ضمن میں ان کی کتاب "تاریخِ جمالیات" کا بھی ذکر کیا جاسکتا ہے ——— اسی طرح مجنوں کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو کے ان شعرا پر مضامین لکھے جن کی تاب و آب بڑے شعرا کے سامنے ماند

پڑچکی تھی اور مجنوںؔ کے ماقبل اور معاصر نقادوں نے ان کی طرف خاطر خواہ توجہ نہ کی تھی۔ ان میں نظیرؔ اکبرآبادی، قائمؔ چاندپوری، ریاضؔ خیرآبادی، مصحفیؔ، بیدارؔ، فانیؔ وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ نظیرؔ اور میرؔ کی شاعری پر انھوں نے جس فکر کے ساتھ مضامین لکھے، اس نے نظیرؔ کی دنیا ہی بدل ڈالی اور میرؔ کی قنوطیت نے ایک نیا جہانِ معنی اختیار کرلیا۔ یہ وہ مضامین ہیں جنھوں نے اُردو تنقید کے روایتی اور مکتبی رویہ پر نظرِ ثانی کی ضرورت محسوس کرائی اور ایسا ہوا بھی کہ نظیرؔ عوام سے نکل کر خواص کی محفلوں میں موضوعِ بحث بنے اور میرؔ کے اشعار اندھیرے میں جگنو کا کام کرنے لگے۔ انھوں نے پہلی بار میرؔ کے شعری لب ولہجے میں "بغاوت کے ایک مہذب اور پرتمکنت" احساس کو دریافت کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ میرؔ کا کلام ہمیں "جرأت رندانہ" نہیں "جرأت مردانہ" کی ترغیب دیتا ہے۔

یہ بات مجنوںؔ کے سخت گیر نقادوں نے بھی تسلیم کی ہے کہ ان کا مطالعہ وسیع تھا اور وہ ہمہ جہت ادیب تھے ان کی تصانیف سے اس خیال کو تقویت ملتی ہے۔ افسانے اور تاریخِ جمالیات کا ذکر آچکا ہے۔ اسی طرح کلاسیکل اور جدید شاعری پر جب مضامین لکھے تو "حق ادا کردیا"۔ ترجمہ کا کام یوں کیا کہ "طبع زاد" کا گمان ہونے لگا۔ فلسفیانہ بحث چھیڑی تو علم کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا نظر آیا۔ ان کے مخالفین اسی لیے ان کی علمیت پر گفتگو نہیں کرتے بلکہ ان کے ترقی پسند یا مارکسی نظریات پر جبیں بہ جبیں ہوتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہ کبھی دبستان نیاز کے سرگرم رکن تھے اور تاثراتی مرغزاروں میں رنگ و نور کی پھوار کا لطف لیتے رہے اور پھر حقیقت پسند ہوگئے۔ لیکن اس میں بُرائی کیا ہے۔ کسی ایک خیال پر رُکے رہنا تو عیب ہوسکتا ہے لیکن اپنے عہد کی ادبی تحریکات اور حیاتِ انسانی کے انقلابات کا صحیح طور پر ادراک کرتے ہوئے اپنے نظریات اور خیالات کو تازہ تر رکھنے میں کیا بُرائی ہوسکتی ہے۔ کم از کم مجنوںؔ کے حوالے سے یہ بات نہیں کہی جاسکتی کہ انھوں نے مارکس اور اینگلز کے غلط یا صحیح رویوں کی تبلیغ کی، یا انھوں نے محض ادب کے افادی پہلو پر زور دیا، یا ان کے

نزدیک جمالیات کی کوئی اہمیت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی ترقی پسند نقاد ہرگز اس دعویٰ پر اصرار نہیں کرتا کہ زندگی کی نری عکاسی ادب ہے یا مارکس اور اینگلز کے فلسفہ پر ایمان لائے بغیر کوئی شریعت ادب میں قدم رنجا نہیں ہو سکتا۔ مارکس اور اینگلز حیاتِ انسانی کا ایک فلسفہ، ایک نظام پیش کرتے ہیں، جس سے اختلاف اور اتفاق کی گنجائش نکل سکتی ہے۔ لیکن جہاں تک ادب کا سوال ہے، ادب کی ماہیت کی بات ہے، ادب سے زندگی کے تعلق اور تربیت کا معاملہ ہے، اس سلسلے میں کسی ترقی پسند نقاد کے یہاں ایسا کوئی قول نہیں ملے گا کہ ادب محض زندگی کی عکاسی ہے۔ میتھو آرنلڈ نے بھی ادب کو زندگی کی تنقید کہا ہے اور عکاسی اور تنقید میں بڑا فرق ہے۔

اس مقام پر مختلف ترقی پسند ناقدین کے ایسے اقوال و آراء کو نقل کیا جا سکتا ہے جس سے مذکورہ بالا خیال کی تائید ہو سکتی ہے مگر یہ محض وصل کی راتوں کو طول دینے کے مترادف ہوگا۔ یہاں صرف ایک اقتباس پیش کرتے ہوئے اپنی گفتگو آگے بڑھاؤں گا۔ سجاد ظہیر نے لکھا ہے:۔

"شاعر کا پہلا کام شاعری ہے، وعظ دینا نہیں، اشتراکیت و انقلاب کے احوال سمجھانا نہیں۔ اصول سمجھنے کے لیے کتابیں موجود ہیں اس کے لیے نظمیں ہم کو نہیں چاہئیں۔ شاعر کا تعلق جذبات کی دنیا سے ہے اگر وہ اپنے تمام ساز و سامان رنگ و بو، تمام ترنم و موسیقی کو پوری طرح کام میں نہیں لائے گا۔ اگر فن کے اعتبار سے اس میں بھونڈا پن ہوگا اگر وہ ہمارے احساسات کو لطافت کے ساتھ بیدار کرنے میں قاصر ہوگا تو اچھے سے اچھے خیال کا وہی حشر ہوگا جو دانہ کا بنجر زمین میں ہوتا ہے۔"

اس نوع کے اقتباسات ترقی پسند نقادوں کے مضامین سے نقل کیے جا سکتے ہیں تاکہ ترقی پسند تنقید کو محدود اور سطحی تصور کرنے والے افراد پر یہ روشن ہو سکے کہ ترقی پسند ادب کی شریعت میں محض "مواد اور موضوع" ہی شرط ایمان نہیں اور نہ اسلوب یا طرزِ بیان یا ہیئت "علامت کفر" ہے بلکہ ترقی پسند نظریہ ایک

متناسب اور متوازن رویہ ہے۔ اب مجنوں کے خیالات دیکھئے جس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ مجنوں کتنے ترقی پسند تھے اور کتنے تنقید نگار؟ لکھتے ہیں:

"ادب ڈھنڈورے کی قسم کی چیز نہیں اور ادیب نہ کوئی ڈھنڈورچی ہوتا ہے نہ مبلغ لیکن اس اعتبار سے ادب یقیناً ایک طرح کی تبلیغ و اشاعت ہے کہ اس کے اندر ایک چھپا ہوا اور غیر محسوس غایتی میلان ہوتا ہے جو اس کا ایک اہم ترکیبی جزو ہوتا ہے اور جو ادب اس میلان سے خالی ہے وہ ادب ہی نہیں ہے"

اس کے باوجود جو لوگ مجنوں کو محض اس لیے رد کرتے ہیں کہ وہ ترقی پسند نظریات سے متاثر تھے وہ حد درجہ غلط فہمی پر ہیں شاید انھیں فکر مجنوں کے ارتقائی سفر کی روداد نہیں معلوم ——— ترقی پسند ادب کے آغاز سے کم و بیش چھ سات سال قبل مجنوں کا ایک مضمون بعنوان "زندگی" ماہنامہ نگار کے دسمبر ۱۹۲۹ء کے شمارہ میں شائع ہوا تھا۔ اگرچہ مجنوں نے اپنی خود نوشت میں لکھا ہے کہ انھوں نے ۱۹۳۶ء میں نظریاتی تنقید کی طرف توجہ کی، پر ڈاکٹر فرمان فتح پوری کا خیال ہے کہ:۔ مجنوں صاحب سے سہو ہوا ہے۔ وہ نظریاتی تنقید کی جانب ۱۹۳۶ سے بہت پہلے بلکہ عملی تنقید یعنی میراثر، نواب مرزا شوق کی مثنویوں پر قلم اٹھانے سے بھی پہلے ۱۹۲۹ء میں متوجہ ہوتے ہیں ان کا ایک مضمون زندگی کے عنوان سے دسمبر ۱۹۲۹ء کے نگار میں نظر آتا ہے۔ یہ مضمون ادبی تنقید کے سفر میں مجنوں کے جمالیاتی و افادی اور جدلیاتی و رجائی نقطۂ نظر کی اساس ہے۔ ۔ ۔ ۔ زندگی اور ادب کا باہم کیا رشتہ ہے یا اسے کیا ہونا چاہیے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ فردیت اور اجتماعیت کسے کہتے ہیں یہ ایک دوسرے سے کیوں کر مربوط رہ سکتے ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ان سب باتوں کا مجنوں صاحب نے اپنے مضمون میں بہت خوبصورت جائزہ لیا ہے۔ یہی جائزہ اور اس کے بعض اجزا آگے چل کر ان کے تنقیدی مضامین خصوصاً نظریاتی تنقید سے متعلق مضامین میں جگہ جگہ نمودار ہوئے ہیں اور زندگی و ادب کو ہم رشتہ کرنے اور جہد و عمل

سے ہم آہنگ رکھنے پر اصرار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی تحقیق سے ہم اتفاق کر سکتے ہیں کیونکہ وہ اب بھی نگار کے مدیر ہیں۔ حالانکہ اردو کے مشہور نقاد محمد علی صدیقی نے لکھا ہے کہ: "۱۹۲۱ء میں جب مجنوں صاحب نے اردو ادب میں سماجیاتی تنقید کے مدرسۂ فکر کا پہلا مضمون تحریر فرمایا تھا تو بہت کم قارئین، حتیٰ کہ اس دور کے صفِ اول کے ادبا کو بھی اس مضمون کی مقبولیت اور اس میں جاری و ساری فکر کی گہری جڑوں کے حدود اربعہ کا صحیح اندازہ نہ تھا۔ لیکن ہم سب نے دیکھا اور وقت نے دیکھا کہ جس پہلو پر مجنوں کا قلم اٹھا تھا وہ اس صدی کی ایک زبردست ادبی تحریک کے منشور کا روپ دھارتی چلی گئی۔"

محمد علی صدیقی نے اپنے ایک اور مضمون میں یوں ذکر کیا ہے کہ: "مجنوں گورکھپوری نے ۱۹۲۱ء میں شوپن ہاور کے فلسفے پر اردو زبان میں پہلا مضمون لکھا۔ یہی مضمون جب دوسری جگہ شائع ہوا تو وہاں اس مجلے میں شوپن ہاور کے بجائے "ہیرآقلیطس" کا نام لکھا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ محمد علی صدیقی کسی ٹھوس ماخذ کے بغیر مجنوں کے اولین مضمون کا ذکر کر رہے ہیں۔ بہر کیف! محمد علی صدیقی اور فرمان فتح پوری کے ان تحقیقی بیانات سے مجنوں کے تنقیدی سفر کے آغاز میں ہمیں تسامح کا شکار ہونا پڑتا ہے۔ لیکن محمد علی صدیقی نے اپنے مضمون میں کسی رسالہ کا نام نہیں دیا تاکہ بہ یک نظر کوئی طالب علم ان کی تحقیق سے متفق ہو جائے۔ علاوہ ازیں مجنوں کی تحریروں میں بھی کہیں اس کا ذکر نہیں ملتا۔ یوں بھی شوپنہار پہلی بار ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا، کیونکہ ارمغان مجنوں (جلد دوم) میں جہاں دیباچۂ شوپنہار نقل ہوا ہے وہاں آخری ۲ جنوری ۱۹۳۰ء کی تاریخ درج ہے۔ لیکن یہ ایک تحقیقی مسئلہ ہے اس پر غور کرنا چاہیے۔ اصل نکتہ جو ان مضامین کے نفس سے گرفت میں آتا ہے وہ یہ ہے کہ مجنوں، زندگی اور ادب کے متعلق اپنا ایک انفرادی نقطۂ نظر رکھتے تھے جس کی تشکیل میں ترقی پسند ادب سے زیادہ ان کے

اپنے مطالعہ کا ہاتھ تھا۔ شاید یہی وجہ رہی ہو کہ جب ۱۹۳۵ء میں ترقی پسند ادبی تحریک نے اپنا سفر شروع کیا تو مجنوں کو چونکہ اس تحریک سے ہم آہنگی اور یگانگت کا احساس ہوا، چنانچہ انھوں نے اس کو لبیک کہا۔ وہ کہتے ہیں :

"میں حدوث ارتقا کا ہمیشہ قائل رہا۔ میں زندگی اور اس کے تمام شعبوں کو تاریخ کی روشنی میں دیکھتا رہا اور تاریخ کو ایک مائل بہ ارتقا قوت مانتا رہا۔ مجھے ترقی پسند تحریک نے انقلاب اور ترقی کا قائل نہیں بنایا بلکہ میری تقریروں اور تحریروں سے یہ ظاہر ہوتا رہا کہ میں زندگی اور اس کی تخلیقات کو تاریخ اور عمرانیات کی روشنی میں دیکھتا ہوں اور ترقی کا بہرحال قائل ہوں تو ترقی پسند جماعت نے مجھے اپنوں میں شمار کیا۔"

اب ایک دوسری حقیقت کی طرف آتے ہیں۔ جس سے مخالفین مجنوں کو شاید تسکین مل سکے۔ مجنوں نے آخر شوپن ہاور پر ہی کیوں لکھا؟ ہم سب جانتے ہیں کہ شوپن خالص ادب برائے ادب کا قائل تھا۔ وہ رہبانیت کی زندگی کو بہتر زندگی تصور کرتا تھا۔ اس سلسلے میں میرا کچھ کہنا چھوٹا منہ اور بڑی بات ہوگی اس لیے ایک بار پھر محمد علی صدیقی سے رجوع کرتے ہیں :

"مجنوں کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ وہ ترقی پسند تحریک کے آغاز سے بہت پہلے کے ترقی پسند ہوتے ہوئے بھی غیر ترقی پسند ادبا اور مفکرین کے ساتھ بھی پورا پورا انصاف کرتے ہیں۔ شوپن ہاور کے ساتھ ان کے "معاشقہ" کو ترقی پسند تحریک سے تصادم ہی کی ایک صورت کہا جاسکتا ہے شوپن ہاور بہرحال ادب برائے ادب کے قائل تھے۔ لیکن کیا کیا جائے کہ مجنوں اس پیغمبر یاسیت کے اسلوب نگارش پر اس درجہ فریفتہ ہیں کہ وہ شوپن ہاور کے اس وصف کے بارے میں اظہار پسندیدگی سے نہیں چوکتے۔"

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ مجنوں کے تنقیدی مضامین میں ادعائیت نہیں ملتی نہ کسی "ازم" یا نظریہ سے اذعان کی شدید صورت ملتی ہے اس کے برعکس ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم ادب کے حوالے سے حیات اور کائنات کے اسرار و رموز پر غور کر رہے ہیں یا زندگی کے تعلق سے ادب کی پیچیدگی، گہرائی، گیرائی، لطافت اور نزاکت سے حظ اٹھا رہے ہیں۔ اگر وہ ترقی پسند نظریے کے اذعان ہوتے تو ہرگز یوں نہ کہتے کہ :

> "ہم ادب میں افادی عنصر کو محسوس طور پر نمایاں رکھنا چاہتے ہیں لیکن اس میں بڑا خطرہ یہ ہے کہ ادب کہیں محض خطبہ یا پروپگنڈہ ہو کر نہ رہ جائے۔ ادب کا کام منطقی قیاس اور استدلال کے ساتھ اپنے نظریات اور عقائد کو ساری دنیا کے سامنے پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اس کا کام یہ ہے کہ جن خیالات و میلانات کو وہ زندگی کی صحت اور ترقی کے لیے ضروری سمجھتا ہے وہ اس کے ادبی کارناموں میں لپٹے ہوئے ہوں اور چھپ کر اپنا کام کریں۔ ادب میں مقصد کچھ ایسا گھلا ہوتا ہے جیسے شیر میں شکر۔"

مجنوں نے کبھی اور کہیں ادب کے تخلیقی اور تخئیلی پہلو سے انکار نہیں کیا اور نہ کسی ترقی پسند نقاد سے اس کی توقع کی جا سکتی ہے۔ لیکن اعتراض برائے اعتراض کا کیا کیا جائے؟ یہ عبارت دیکھیے اور ایسی عبارتیں مجنوں کی تحریروں میں یہاں سے وہاں تک بکھری پڑی ہیں جو نہ صرف مجنوں کا بلکہ پورے ترقی پسند ادب اور تنقید کا دفع کرنے کے لیے کافی ہیں کہ ترقی پسند ادیب "پروپگنڈا" کو ادب کہتے ہیں یا ادب سے تبلیغ و اشاعت کا کام لینا چاہتے ہیں :

> "ادب ایک آلۂ نشر و اشاعت، ایک ذریعہ تحریک و تبلیغ ضرور ہے، لیکن ایسا ہر آلہ اور ہر ایسا ذریعہ ادب نہیں ہوتا۔ اخباروں سے بڑھ کر نشر و اشاعت اور تحریک و تبلیغ کا ذریعہ کیا ہو سکتا ہے۔ مگر

اخباروں کو ادب میں شمار کرنے کی جرأت انقلابی تنقید (REVOLUTIONARY CRITICISM) بھی مشکل ہی سے کرسکتی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اخبارات میں سوا روح عصر کے کچھ نہیں ہوتا اور ادب میں علاوہ "روحِ عصر" کے بھی ایک عنصر ہوتا ہے جس کا تعلق "ماورائے عصر" سے ہوتا ہے اور جس کی بدولت وہ ہر زمانے کی چیز بن جاتا ہے یعنی وہی واقعیت (REALISM) اور کلیت کا شیروشکر ہونا ادب کا اصلی جوہر ہے"

کتنی وضاحت سے مجنوں نے اپنے تنقیدی موقف کا اظہار کیا ہے۔ دراصل یہ رویہ ترقی پسند تنقید یا سائنٹفک تنقید کا بہتر نمونہ ہے۔ وہ افراط و تفریط سے بچتے ہیں اور انتہا پسندی پر یقین نہیں رکھتے۔ اسی لیے وہ انتہا پسند نقادوں کی طرح ماضی کو بہ یک جنبش قلم رد نہیں کرتے اور نہ انفرادیت یا وجودیت پر کڑھتے ہیں لیکن وہ حد درجہ ماضی پرستی یا انفرادیت کے رجحان کو پسند بھی نہیں کرتے، کہتے ہیں:

"وہ انفرادیت کی اس حد تک پہنچ گئے ہیں جہاں پہنچ کر انسان صرف اپنے نفس میں کھویا ہوا جانور معلوم ہونے لگتا ہے۔ ایسی ہی انفرادیت کے خلاف جہاد کرنے کی ضرورت ہے اس کا ایک ناگوار ردِعمل اور اس کی ضد وہ عدم انفرادیت ہے جو اضطراری طور پر ہمارے ادیبوں اور بالخصوص افسانہ نگاروں میں پیدا ہو رہی ہے"

یہی خیال "جدیدیت" کے حوالے سے بھی درست ثابت ہوتا ہے کہ اس کے مقلدین بھی شکست خوردگی، لفس ذات اور انفرادیت میں کھو کر زندگی اور معاشرے کی حقیقتوں سے فرار اختیار کرتے ہیں، نتیجہ میں قاری معنی تک نہیں پہنچ پاتا۔ مجنوں نے بے باکی سے اپنی بات رکھی ہے۔

دراصل، مجنوں گورکھپوری کی تنقید میں جو استدلال ہے، جو توازن، متناسب اعتدال روشن خیالی اور خرد افروزی ہے، ادب کے متعلق جو ایک واضح اور وسیع

نظریہ ہے، وہ قابلِ تقلید بھی ہے اور لائق ستائش بھی۔ لیکن تنقید کے پیرایے میں انھوں نے ایک ایسا تجربہ بھی کیا ہے، جس کی نہ تو آج تک تقلید کی جاسکتی اور نہ اربابِ فکر و نظر نے اس کی ستائش کی ضرورت کو محسوس کیا۔ اگرچہ اس پر غور کرنا چاہیے تھا۔ میری مراد ان کے تنقیدی مجموعے "پردیسی کے خطوط" سے ہے، جو دو جلدوں میں شائع ہوئی ہے۔ یہاں مجنوں نے خط کے انداز میں اپنے بیش قیمت تنقیدی خیالات پیش کیے ہیں اور اتنی خوبصورت اور آسان زبان استعمال کی ہے کہ نفسِ موضوع واضح ہوتا چلا جاتا ہے۔ ان کا خیال ہے:

"وہ اس طرز کے خود ہی موجد ہیں اور خاتم بھی"

انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ: بنیادی طور پر یہ خطوط مضامین یا مقالات ہیں یعنی میرا اصل مقصد چند موضوعات پر اپنے خیالات کا اظہار ہے ..... یہ اسلوب میرے لیے ٹیڑھا نہیں بلکہ بہت سیدھا ہے۔ جس آزادی، جس سہولت اور جس خلوص اور بے ساختگی کے ساتھ ان خطوط میں میں اپنے محسوس کیے ہوئے تاثرات اور سوچی ہوئی رایوں کا بے دریغ اظہار کر سکتا تھا وہ کسی مروجہ ہیئت کی پابندیوں کے ساتھ کم سے کم اس وقت میرے لیے ناممکن تھا۔"

مجنوں کے اس خیال سے بہت سارے دھندلکے صاف ہو جاتے ہیں۔ مثلاً جو ادیب یا نقاد خود ہی آزادی کا خواہش مند ہو اور تنقید کی مروجہ ہیئت کی پابندیوں سے نکلنا چاہتا ہو اس کو کسی ایک دبستانِ فکر سے باندھ دینا، سراسر زیادتی ہوگی۔ حقیقت یہ ہے کہ مجنوں گورکھپوری کی تنقید میں قوسِ قزاح کی کیفیت ہے۔ وہ کسی ادب پارہ کے تنقیدی تجزیے میں موضوع، مواد، اندازِ بیان اسلوب، ہیئت سبھی پہلو پر غور کرتے ہیں ان کی تنقید میں سماجی، تہذیبی، تاریخی، نفسیاتی، سیاسی مطالعہ از خود شامل ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے نتائج سے اختلاف کی گنجائش کم ہو جاتی ہے۔ اور یہ ہمہ جہتی ان کے وسیع المطالعہ ہونے کی دین ہے۔ ان کی نظر بھی ہے اور نظریہ بھی۔ وہ نہ صرف مارکسی نظریہ سے ادب

کا مطالعہ کرتے ہیں، نہ صرف جمالیاتی طور پر اس سے محظوظ ہوتے ہیں۔ بلکہ ادب کا مطالعہ اور اس کی پرکھ کے لیے آفاقی تناظر پر یقین رکھتے ہیں۔ ان کا شمار ان ادیبوں میں ہوتا ہے جو نظریہ کے سہارے نہیں چلتے، بلکہ نظریہ ساز ہوتے ہیں۔ ترقی پسند ادبی تحریک وجود میں آتی یا نہ آتی، مجنوں کا تنقیدی رویہ اپنے اسی رنگ میں نظر آتا، جیسا کہ آج ہے اس لیے کہ ان کے ادبی سفر کا خمیر کچھ اس صورت حال میں تیار ہوا تھا، جس پر دوسرا رنگ دیر تلک اور دور تک چڑھ ہی نہیں سکتا تھا۔ وہ ایک کھلا دل و دماغ لے کر پیدا ہوئے۔ تخلیقی ذہن رکھتے تھے، متوازن اور معتدل مزاج رکھتے تھے، دوسروں کی باتوں کو نہ صرف سنتے بلکہ غور کرتے تھے — پھر اپنے وسیع مطالعہ کی روشنی میں حد درجہ احتیاط کے ساتھ کوئی رائے قائم کرتے تھے، اسی لیے ان کی رائے سے اختلاف تو ممکن ہے مگر اسے یکسر رد کرنا ممکن نہیں۔

جو لوگ انھیں ترقی پسند ادیب یا نقاد ہونے کی بنا پر محدود نقطۂ نظر کا نقاد تصور کرتے ہیں انھیں ان کے ادبی سفر سے بخوبی واقف ہونا چاہیے۔ مضمون کے آغاز میں بھی اس کا ذکر آچکا ہے۔ لیکن یہاں ایک اہم ترقی پسند ادیب کا بیان بھی ملاحظہ کرلیں، جس سے میرا مطمحِ نظر تقویت پاتا ہے۔ سید سبطِ حسن نے لکھا ہے کہ:

"مجنوں صاحب ترقی پسند ادب کی تحریک کے بانیوں میں سے ہیں بلکہ ترقی پسند ادب کی تحریک کے آغاز سے پہلے بھی وہ زندگی اور ادب کی ترقی پسند اقدار ہی کی ترجمانی کرتے تھے۔"